



TESIS DOCTORAL

Prácticas fílmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)

Autor:

Xose Antonio Prieto Souto

Director:

José Manuel Palacio Arranz

DEPARTAMENTO DE PERIODISMO Y COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL

Getafe, diciembre 2015

TESIS DOCTORAL

PRÁCTICAS FÍLMICAS DE TRANSGRESIÓN EN EL ESTADO ESPAÑOL (TARDOFRANQUISMO Y TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA)

Autor: Xose Antonio Prieto Souto

Director: José Manuel Palacio Arranz

Firma del Tribunal Calificador:

Firma

Presidente: (Nombre y apellidos)

Vocal: (Nombre y apellidos)

Secretario: (Nombre y apellidos)

Calificación:

Getafe, de de

Agradecimientos

Esta tesis no podría haber sido realizada sin las personas que compartieron viejas vivencias y que revolvieron en sus cajones y armarios para encontrar antiguos papeles. Muchas gracias por haber compartido conmigo su tiempo, sus memorias, sus documentos y sus películas.

El trabajo doctoral ha tenido como agente activador al profesor José Manuel Palacio, su director, orientador en las mareas académicas y autor de una producción intelectual que ha sido un enriquecedor espacio de diálogo para la elaboración de la investigación.

En su periplo internacional, la labor investigadora ha contado con la complicitad de las profesoras Nancy Berthier y Belén Vidal, a las que agradezco su apoyo e indicaciones durante las estancias en París y Londres.

Parte de los procesos de la investigación han podido ser difundidos en publicaciones que han promovido Concepción Cascajosa, Vicente Benet, John Sundholm, Lars Gustaf Andersson y Rubén García López. El equipo de la revista *Secuencias* me ha brindado la oportunidad de elaborar una serie de reseñas de las que se ha nutrido esta investigación. Muchas gracias por haber contado con mis trabajos.

En un contexto particularmente difícil, también para la investigación universitaria, extendiendo estos agradecimientos a los miembros del grupo TECMERIN, a las compañeras y compañeros del Departamento de Periodismo y Comunicación Audiovisual de la UC3M, a los habitantes del despacho del 17.2.71, por la agradable convivencia del día a día, y al personal laboral de la UC3M, que han hecho más fáciles los tediosos trámites burocráticos.

Durante esta etapa de formación he podido compartir algunas de las exploraciones por las inhóspitas geografías de lo menor con Miguel Fernández Labayen y Sonia García López, además de participar en diversos proyectos con Anto Benítez, José Luis Espejo y Pedro García. Debo de mencionar también a las personas con las que he tenido la oportunidad de colaborar durante la organización de espacios para el

debate académico como Carmen Ciller, Sagrario Beceiro, Vicente Rodríguez y Alejandro Melero.

En relación con los procesos investigadores trasladar mi agradecimiento a Román Gubern, Tino Calabuig, Mariano Lisa, Andrés Linares, Julio Pérez Perucha, Javier Maqua, Carmen Frías, J. M. Martí Rom, Eugeni Bonet, Pere Portabella, Adolfo Garijo, Marion Boulestreau, Jean-Jacques Doya, Manuel Vidal, Casimiro Torreiro, Vicente Sánchez-Biosca, Llorenç Soler, Alberto Berzosa, Tachia Quintanar, Dolores Sancho, Ramón Manzanares, Ramón Chao, Matilde Rodríguez-Castellano, J. M. García Ferrer, Paulino Viot, Manuel Asín, Rocío Navarro, Mirta Varela, Luis Albornoz, Mariano Mestman, Nicolás Satorius, Eduardo Saborido, Miguel A. Zamora, Sara Álvarez, Olatz Etxeberría, Bartomeu Vilà, Raúl Martínez, Gonzalo García Pelayo, Tati Picazo, Farshad Zahedi, Duncan Wheeler, Humberto López y Guerra, Ana Crespo, Paloma Rodríguez, Carlos G. Miranda, Guillermo Paneque, Giulia Bruno, Claudio Oliveri, Xavier Creixell, Santiago Ruiz y Andrés Sorel.

Gracias al equipo de la Filmoteca de Catalunya, comenzando por su director Esteve Riambau, por brindarme todas las facilidades para la investigación y por el hecho de que hayan contado conmigo para la escritura del texto que acompaña a la fantástica edición en DVD de la filmografía de Antoni Padrós. Esto no podría haber sido posible sin el entusiasmo de este cineasta. Sus prácticas fílmicas de transgresión y las tardes en Terrassa están en el origen de esta tesis. Mi agradecimiento también a David Pérez Merinero por haber depositado después de nuestro encuentro su archivo personal en la Universidad Carlos III de Madrid, parte del cual ha ayudado a esclarecer cuestiones relacionadas con la tesis doctoral, y a mis compañeros del Doctorado en Investigación en Medios de Comunicación, en especial a Anton Planells, Eva Herrero y Nieves Limón. Así mismo subrayar la accesibilidad de los directores de este programa doctoral, Gerard Imbert y Josetxo Cerdán.

Toda esta labor investigadora ha asentado sus pilares afectivos en Andrea, Luz y Lugildo, de indescriptible generosidad.

Finalmente, completo estos agradecimientos recordando al profesor Alberto Elena y su capacidad por transmitir inquietudes que desbordaban los límites de cualquier frontera.

Para Manuel por estar,
para Andrea por compartir,
para Luz y Lugildo por permanecer.

Índice

Guía de siglas.....	11
Resumen	13
Abstract	14
Introducción	15

PARTE I: Marcos Teóricos y Metodológicos

1. Modos de hacer y posicionamientos teóricos.....	21
1.1. A propósito <i>De Caligari a Hitler</i> : Revisiones críticas para puntos de partida metodológicos.....	23
1.2. Una historia autoconsciente y relacional	33
1.3. Las variables de lo popular, el impulso genealógico feminista y los desbordamientos de lo nacional	48
2. Diseño de la investigación y metodología	67
2.1. Objeto de estudio	67
2.2. Periodización del objeto de estudio	67
2.3. Objetivos de la investigación	70
2.4. Estado de la cuestión	71
2.4.1. Informar	75
2.4.2. Recuperar	77
2.4.3. Profundizar	84
2.5. Marco conceptual de las PFT y necesidad de su estudio	88
2.6. Preguntas de la investigación y ámbitos de interés principal	96
2.7. Estrategias de investigación y técnicas metodológicas	98
2.7.1. Recuperación historiográfica del Grupo de Madrid y el Colectivo de Cine de Madrid	106
2.7.2. Profundización en las PFT de Helena Lumberras y el Colectivo de Cine de Clase desde un punto de vista de género	109
2.7.3. Análisis de la práctica fílmica de Antoni Padrós desde el concepto de transgresión	110

PARTE II: Desarrollo general del objeto de estudio

3. Estrategias de infiltración: Explorando las posibilidades de la legalidad	115
------------------------------------------------------------------------------------	-----

4. Los umbrales de las PFT: experimentación, fisuras y choques en los límites	145
4.1. Presentación de la revuelta de Sitges	145
4.2. El espíritu del sitgismo.....	151
4.3. Espacios para la ruptura.....	154
4.4. De la independencia a la marginación	160
4.5. Relatos contra el posibilismo	168
4.6. El agotamiento de una etapa	178
4.7. Los estudiantes llevaban más marcha	182
4.8. La acracia de Artero y sus continuidades durante la transición	185
4.9. Del hippismo al internacionalismo	188
4.10. Expresiones de la revuelta	202
5. Las PFT y sus tejidos de complicidades.....	207
5.1. Pere Portabella y los márgenes	208
5.1.1. Salir de la legalidad	210
5.1.2. Militancia y acción unitaria.....	222
5.1.3. Propuestas de intervención democrática	227
5.1.4. Afinidades unitarias: Portabella y la CCB.....	230
5.2. Hacia un cine militante	234
5.2.1. Introducción a El Volti y al cineclub Informe 35.....	242
5.2.2. La CCB y El Volti como experiencias próximas	245
5.2.3. Soler como punto de referencia	250
5.2.4. ¿La CCB al servicio del Partido?.....	253
5.2.5. Complicidades nórdicas para no olvidar.....	265
5.2.6. Comunistas en Suiza.....	271
5.2.7. La importancia de Comisiones Obreras	282
5.2.8. Fronteras difusas: La acción exterior común de la CCB y el GM	288
5.3. Hacia un cine marginal, alternativo y nacional-popular	291
5.3.1. Una distribuidora de cine marginal	294
5.3.2. La emergencia del cine alternativo.....	297
5.3.3. La aspiración nacional-popular.....	315

PARTE III: Casos de estudio

6. Militancia comunista, modos de hacer colectivos y PFT: Del grupo de Madrid al Colectivo de Cine de Madrid	327
6.1. El Grupo de Madrid	327
6.1.1. Muestra de análisis	327
6.1.2. La pugna por el significativo	328
6.1.3. El GM y el PCE	331
6.1.4. Un cine proletario en la era de la televisión	334
6.1.5. Los comienzos del GM	342
6.1.6. Aquel conflictivo curso	350
6.1.7. Presos y prisiones	353
6.1.8. La lucha obrera en España	364
6.2. Las PFT de Tino Calbuig antes del CCM	373
6.2.1. Muestra de análisis	373
6.2.2. Formación y práctica artística	375
6.2.3. La génesis de <i>La ciudad es nuestra</i>	377
6.2.4. Una cierta representación del movimiento vecinal	380
6.2.5. Circuitos alternativos y propósitos futuros	384
6.3. El Colectivo de Cine de Madrid	386
6.3.1. Muestra de análisis	386
6.3.2. Una triple confluencia	387
6.3.3. El CCM como grupo de distribución	395
6.3.4. Vislumbrando la superficie	399
6.3.5. Conciertos protesta	401
6.3.6. La masacre de Vitoria	406
6.3.7. Amnistía y libertad	411
6.3.8. Cada vez menos invisibles	417
6.3.9. Hasta siempre en la libertad	421
6.3.10. El declive del CCM	425
7. Problemáticas feministas: Género y estrategias de visibilidad en las PFT de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase	435
7.1. Ausencias y subalternidades	436

7.2. PFT por una sociedad igualitaria: Helena Lumbreras y el CCC	448
7.2.1. Muestra de análisis	450
7.2.2. Contestaciones del 68 y PFT transnacionales	450
7.2.3. Lumbreras y el inicio de sus PFT en colectivo	454
7.2.4. El campo para la mujer	457
7.2.5. La salida de la clandestinidad	462
7.2.6. La urgencia de la lucha de clases	470
8. La transgresión en las prácticas fílmicas de Antoni Padrós	477
8.1. Muestra de análisis	480
8.2. La transgresión en el ámbito de la enunciación discursiva	481
8.2.1. Religión	481
8.2.2. Sexualidad	485
8.2.3. Política	490
8.3. La transgresión en el ámbito de las condiciones simbólicas institucionales de producción discursiva	503
8.4. La transgresión en el ámbito de la recepción y reconocimiento discursivo	509

PARTE IV: Procesos de declive y conclusiones

9. El cambio se está realizando	523
10. Conclusiones	563
11. Conclusions	585
12. Bibliografía utilizada	607

PARTE V: Apéndices

Apéndice documental	I
Listado de películas seleccionadas en las muestras de análisis	XXXIII

Guía de siglas

AAMOD - Archivo Audiovisivo del Movimento Operaio Democratico
 AC - Assemblée de Catalunya
 AGA - Archivo General de la Administración
 AHPCE - Archivo Histórico del PCE
 ASDREC - Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía
 ATEES - Asociación de Trabajadores Emigrantes Españoles en Suiza
 BFI - British Film Institute
 BOE - Boletín Oficial del Estado
 CCA - Cooperativa de Cinema Alternatiu
 CCB - Comisión de Cine de Barcelona
 CCC - Colectivo de Cine de Clase
 CCI - Cineclub de Ingenieros
 CCM - Colectivo de Cine de Madrid
 CCOO - Comisiones Obreras
 CdC - Central del Curt
 CDM - Centro de Documentación de las Migraciones
 CEDALL - Centre de Documentació Antiautoritari i Llibertari
 CGIL - Confederazione Generale Italiana del Lavoro
 CISE - Centro de Información y Solidaridad con España
 CISL - Confederazione Italiana Sindacati Lavoratori
 CNT - Confederación Nacional del Trabajo
 CONC - Confederación Obrera Nacional de Catalunya
 DECO - Delegación Exterior de Comisiones Obreras
 EB - Escuela de Barcelona
 EGC - États Généraux du Cinéma
 EOC - Escuela Oficial de Cine
 ETA - Euskadi Ta Askatasuna
 FOC - Front Obrer de Catalunya
 FRELIMO - Frente de Libertação de Moçambique
 FUT - Frente por la Unidad de los Trabajadores
 GM - Grupo de Madrid
 GRAPO - Grupo de Resistencia Antifascista Primero de Octubre

ICC - Institut del Cinema Català
IEE - Instituto Español de Emigración
IIEC - Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas
LCR - Liga Comunista Revolucionaria
MC - Movimiento Comunista
MDM - Movimiento Democrático de Mujeres
MH - Marta Hernández (colectivo de críticos cinematográficos)
MIT - Ministerio de Información y Turismo
MPLA - Movimento Popular de Libertação de Angola
NCE - Nuevo Cine Español
NFC - Nuevo Frente Crítico
NFT - National Film Theatre
OSE - Organización Sindical Española
PCE - Partido Comunista de España
PCF - Parti communiste français
PCG - Partido Comunista de Galicia
PCI - Partito Comunista Italiano
PFT - Prácticas fílmicas de transgresión
PSOE - Partido Socialista Obrero Español
PSUC - Partit Socialista Unificat de Catalunya
PTE - Partido del Trabajo de España
RDA - República Democrática Alemana
RN - Reconciliación Nacional
SDEUB - Sindicat Democràtic d'Estudiants de la Universitat de Barcelona
SICAB - Semana Internacional del Cine de Autor de Benalmádena
TVE - Televisión Española
UGT - Unión General de Trabajadores
UIL - Unione Italiana del Lavoro
UNICA - Union Internationale du Cinéma

Resumen

Esta tesis doctoral estudia el surgimiento, desarrollo, difusión y declive de las prácticas fílmicas de transgresión (PFT). Bajo este concepto se hace referencia a un conjunto heterodoxo de representaciones y actividades cinematográficas que tuvieron lugar durante el tardofranquismo y la transición democrática, cuyo estatuto problemático provocó que se produjesen al margen de los cauces legales.

Dentro de esta investigación se presta una especial atención a aquellas experiencias previas llevadas a cabo durante el franquismo que sirvan para un mejor entendimiento de su origen, a los vínculos entre las PFT y las organizaciones de la oposición, a los sentidos que adquirieron los diferentes términos que sirvieron para calificarlas y al rol de las luchas de género en los discursos que hicieron de estas denominaciones el centro de su análisis. Estos ámbitos de interés principal de la investigación se completan con la indagación de sus relaciones internacionales, algo que ha llevado a adoptar una perspectiva transnacional durante el trabajo investigador, con las transgresiones que se operaron en las PFT como desbordamientos de los marcos tolerados para lo audiovisualmente representable y con los procesos finales que condujeron a su ocaso. Para ello, tras un desarrollo general en el que se hacen explícitas sus principales dinámicas, se han seleccionado tres casos de estudio en los que se recupera historiográficamente las PFT del grupo de Madrid y el Colectivo de Cine de Madrid, se profundiza en la trayectoria de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase desde una perspectiva de género y se analizan las prácticas fílmicas de Antoni Padrós desde el concepto de transgresión.

El objetivo final es contribuir a un conocimiento más plural de estos períodos articulando, desde la investigación de productos culturales y actividades sociales, unas narrativas históricas alternativas en las que la mirada hacia el exceso de los límites lleva también al planteamiento de los valores oficializados en una sociedad.

Palabras clave: **prácticas fílmicas de transgresión, antifranquismo, tardofranquismo, transición democrática, medios clandestinos, colectivos cinematográficos, transgresión.**

Abstract

This doctoral thesis studies the emergence, development, dissemination, and decline of the transgressive filmic practices (TFP). This concept refers to a heterodox set of representations and cinematographic activities which took place during late Francoism and the democratic transition, whose problematic status meant that they were produced at the margin of legal channels.

Within this research, special attention has been paid to those earlier projects carried out during Francoism which serve to give a better understanding of the origins of the TFP, to their links with the organisations of the opposition, to the meanings acquired by the various terms that served to describe them, and to the role of gender struggles in the discourses which made these terms the centre of their analysis. These main areas of interest of the research are completed with the investigation of the TFPs' international relations (something which led to the adoption of a transnational perspective during the research work), with the transgressions that took place in the TFP as overflowing the tolerated frameworks of what could be represented audio-visually, and with the final process that led to their decline. To this end, after a general development in which their main dynamics are made explicit, three case studies have been selected in which the TFP of the Grupo de Madrid [Madrid Group] and the Colectivo de Cine de Madrid [Madrid Cinema Collective] are recuperated historically, the career of Helena Lumbreras and the Colectivo de Cine de Clase [Class Film Collective] are examined in detail from the point of view of gender, and the filmic practices of Antoni Padrós are explored from the concept of transgression.

The ultimate goal is to contribute to a more plural understanding of these periods, articulating—from the research of cultural products and social activities—various alternative historical narratives in which the act of looking towards the exceeding of limits also leads to the exposition of a society's official values.

Keywords: transgressive filmic practices, anti-Francoism, late Francoism, democratic transition, underground media, film collectives, transgression.

‘Insuficientemente dotados para cosmonautas
elegimos el duro tobogán de las humanidades’

Manuel Vázquez Montalbán

1. Introducción

La elaboración de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la obtención de una beca FPU (Formación del Profesorado Universitario) del Ministerio de Educación de la que se disfrutó entre los años 2012 y 2015 (FPU AP2010-1518). Previamente, en sus inicios, se había conseguido una beca PIF (Personal de Investigación en Formación) de la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M) en el año 2011.

El trabajo doctoral ha tenido lugar dentro del grupo de investigación TECMERIN y fue dirigido por su investigador principal, José Manuel Palacio Arranz, catedrático en el área de Comunicación Audiovisual. Desde el año 2012 hasta la actualidad, esta investigación y sus resultados se han realizado en el marco del proyecto I+D+i *El cine y la televisión en la España de la Post-transición (1979-1992)*. (Ref. CSO2012-31895) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Durante este proceso se han conseguido dos ayudas para llevar a cabo sendas estancias en centros universitarios que han servido de significativo impulso en la culminación de esta tesis. La primera tuvo lugar en el año 2013 en el Department of Film Studies de King's College London, fue tutorizada por la profesora Belén Vidal y realizada gracias a la ayuda de movilidad para investigadores predoctorales del programa propio de investigación de la UC3M. La segunda se llevó a cabo en el año 2014 en el CRIMIC de Paris IV-Sorbonne, bajo la tutoría de su directora, la catedrática Nancy Berthier. Su financiación entró dentro de la obtención de una ayuda para estancias breves en concurrencia competitiva del programa FPU.

Además el trabajo doctoral se ha enriquecido con el aprendizaje que ha supuesto impartir docencia durante estos años en materias del grado de Comunicación Audiovisual y la participación en la organización de encuentros académicos de ámbito internacional.

La tesis se ha desarrollado dentro del programa de Doctorado en Investigación en Medios de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M) y tiene como objeto de estudio las prácticas fílmicas de transgresión (PFT) que se llevaron a cabo durante el tardofranquismo y la transición democrática. Con este concepto se hace referencia a un conjunto heterodoxo de representaciones y actividades cinematográficas que tuvieron lugar durante estos períodos y cuyo estatuto problemático provocó que se produjesen fuera de los cauces legales.

El texto se ha estructurado en cinco partes. Así, se toma como punto de inicio la exposición de los marcos teóricos y metodológicos, en los cuales se plantea también el diseño del trabajo doctoral, definiendo de un modo más preciso el objeto de estudio, su periodización, los objetivos de la investigación y el estadio investigador en el que se encuentran las PFT. Estos apartados tienen la utilidad de asentar las bases de conocimiento que sirven de sustento para la tesis. En ellos también se establecerán las preguntas de investigación y se determinarán sus ámbitos de interés principal, es decir, aquellos aspectos a los que se les prestará una especial atención.

A este primer bloque le sigue una segunda parte caracterizada por un desarrollo general del objeto de estudio, en la cual se mencionarán también una serie de antecedentes con el fin de obtener una mejor comprensión de los procesos que llevaron al surgimiento de las PFT. Junto con sus modos de difusión, sus conexiones internacionales y sus relaciones con organizaciones políticas o sociales, se estudiarán algunos de los relatos que se ocuparon de las PFT y los términos que las calificaron, tomando en consideración los debates que sobre estas denominaciones se suscitaron, en los cuales, junto con una concepción diversa de entender la práctica fílmica, también se plantearon discrepancias de índole política.

Todas estas cuestiones tendrán continuidad en el tercer bloque donde se analizarán los casos de estudio y su actividad dentro del marco cronológico establecido para la

tesis doctoral. La justificación y necesidad de cada uno de ellos se plantea previamente en el apartado metodológico. En el primer caso seleccionado se realiza una labor de recuperación historiográfica de la actividad del Grupo de Madrid y del Colectivo de Cine de Madrid. En el segundo se profundiza en la cinematografía de Helena Lumberras y el Colectivo de Cine de Clase tomando en especial consideración aquellas cuestiones relacionadas con el género. Estos casos de estudio se cierran con en el análisis de las PFT de Antoni Padrós, investigando de qué modo la transgresión atravesó su práctica fílmica, abarcando para ello desde su formación como cineasta hasta los circuitos de recepción de su cine.

En la cuarta parte se proseguirá con algunos de los ámbitos ya analizados pero para describir ahora su desarrollo específico después de la muerte de Francisco Franco en 1975 y observar así los procesos que durante la transición democrática evidenciaron y condujeron al declive de las PFT.

Tras cerrar este recorrido histórico se retoman las preguntas de investigación y los ámbitos de interés principal determinados en los apartados metodológicos y desde ellos se articulan las conclusiones. Además se añade una última parte de apéndices en los cuales se da a conocer documentación, alguna de ella inédita, procedente de diferentes archivos institucionales y personales.

Finalmente, la elaboración de la tesis se produjo entre los años que van del 2011 al 2015 que recorrieron desde los procesos de indignación que llenaron las plazas hasta su institucionalización. Sin duda, su resultado es también producto de este contexto y su finalización solo ha sido posible gracias al tejido de complicidades en el que se ha sustentado.

PARTE I.

MARCOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS



Audiovisionado en el AAMOD de Roma de la película *Proceso 1001* (Grupo de Madrid, 1973)

‘Tebas, la de las Siete Puertas, ¿quién la construyó?
En los libros figuran los nombres de los reyes.
¿Arrastraron los reyes los grandes bloques de piedra?’

Bertolt Brecht

1. Modos de hacer y posicionamientos teóricos

Tal y como nos advierte la profesora Mirta Varela: ‘Hacer historia de los medios implica hacer interpretaciones históricas, pero también implica una toma de posición teórica’ (Varela, 2007b: 16)¹. De este modo, lo que expondremos en primer lugar a lo largo de este apartado, son cuáles son los posicionamientos teóricos desde los que sostendremos nuestra investigación. Estos posicionamientos se relacionan también con la selección de la metodología, el objeto de estudio y las inquietudes principales de este trabajo, los han determinado y, por lo tanto, los preceden. De ahí que dediquemos el capítulo de apertura a los mismos.

Libros recientes con un carácter introductorio y divulgativo de la historia de los medios no hacen sino confirmar la variedad y riqueza en sus posibilidades de estudio (Rueda Laffond, Galán Fajardo, Rubio Moraga, 2014). Así, la labor investigadora que se ha realizado durante la tesis doctoral no se ha desarrollado en un contexto académico de escasez en cuanto a aportaciones teóricas a la investigación sobre medios de comunicación sino en un ámbito que cuenta ya con varias tradiciones teóricas consolidadas. Este primer capítulo y los tres apartados que lo componen, se han concebido desde el objetivo de clarificar y exponer, en el seno de esa diversidad de caminos posibles que se podrían haber seleccionado, desde qué puntos de vista y posicionamientos teóricos se planteará el trabajo de

¹ El texto original de procedencia es: ‘Fare storia dei media implica produrre interpretazioni storiche, ma anche prendere una posizione teorica’. La traducción de este fragmento ha sido tomada del documento original en español colgado en la web de la Cátedra de Historia de los medios de la Universidad de Buenos Aires (UBA), cuya titular es Mirta Varela: <http://goo.gl/uUCba6> Última consulta 16 de mayo de 2015.

investigación histórica, poniéndolos en diálogo con otras de las vías que hubiesen sido posibles.

Dentro de uno de los intereses principales que tendrá nuestra tesis doctoral, la aproximación a las conexiones entre cine y sociedad, lo primero que se ha planteado es una discusión con una de las investigaciones seminales en esta materia *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán* [From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film] de Sigfried Kracauer ([1947] 1985). Este libro ha sido especialmente rico en lecturas posteriores, no siempre favorables, lo cual hace que su estudio, en relación con otras obras que se han referido a él posteriormente, sirva en nuestro caso de primer aprendizaje para introducir cuestiones relacionadas con las intersecciones entre los estudios fílmicos, históricos y sociológicos, abordando también otras investigaciones y corrientes historiográficas. A partir de las cuales se plantean una serie de premisas teóricas que tienen implicaciones metodológicas.

Desde la atención del cine por parte de historiadores e historiadoras, el segundo apartado expone la idea de una historia autoconsciente, entendida así en la crítica a las fuentes como elementos especulares y transparentes, articulada desde una posición en la cual el relato histórico evidencia los propios mecanismos de su construcción. Además se realiza una breve introducción a los Estudios Culturales, prestando atención a las lecturas que desde otras disciplinas, como la Economía Política de la Comunicación, han apuntado hacia sus carencias tradicionales. A lo largo de este punto se introducirá el concepto de circuito de la cultura y el interés que pueda tener para la historiografía de los medios. Finalmente, lo que se propone es un giro desde los métodos relacionales de los Estudios Culturales hacia la construcción a partir de los mismos de una historia relacional.

El capítulo se cierra con un punto que adquiere sentido dentro del ámbito local de los estudios de comunicación en el Estado español. En él se abordan brevemente las variables de lo popular, en las que también se plasman diferentes modos de entender la investigación sobre cine a partir de la puesta en diálogo de tradiciones como la textualista frente a la culturalista, el desarrollo de los estudios de género y los posicionamientos transnacionales. Espacios teóricos desde los cuales presentar planteamientos relacionados con esta tesis doctoral.

1.1. A propósito *De Caligari a Hitler*: Revisiones críticas para puntos de partida metodológicos.

En 1947 fue publicada por Princeton University Press la obra *De Caligari a Hitler: Una historia psicológica del cine alemán* de Sigfried Kracauer. En ella, el autor dejaba claro cuáles eran las pretensiones concretas de esta investigación:

Mi tesis consiste en que pueden revelarse, por medio de un análisis del cine germano, las profundas tendencias psicológicas dominantes en Alemania de 1918 a 1933, tendencias que influyeron en el curso de los acontecimientos del período indicado y que habrán de tomarse en cuenta en la era posthitleriana (Kracauer, [1947] 1985: 9).

En su estudio, Kracauer argumentó que más allá de ‘credos explícitos’ lo que las películas reflejaban eran ‘tendencias psicológicas’, es decir, ‘los estratos profundos de una mentalidad colectiva’ (Kracauer, [1947] 1985: 14), que fluían por debajo de lo consciente, revelando una ‘historia secreta’ que abarcaría ‘las tendencias íntimas del pueblo alemán’ y que estaría detrás de la ‘historia evidente’ (Kracauer, [1947] 1985: 19) de los cambios económicos, sociales y políticos.

Las dos razones principales en las que este autor alemán basó esta defensa de que las ‘películas de una nación’ poseían la capacidad de ‘reflejar su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos’ (Kracauer, [1947] 1985: 13) fueron, en primer lugar, que no eran el ‘resultado de una obra individual’ y, en segundo lugar, que se dirigían e interesaban a una ‘multitud anónima’ (Kracauer, [1947] 1985: 13). Algo que le llevaba a suponer que los motivos cinematográficos populares satisfacían ‘los deseos reales de las masas’ (Kracauer, [1947] 1985: 13). De este modo, Kracauer no solo vio en la cinematografía germana del período que analizó un medio que podría ‘contribuir a la comprensión del poderío y de la ascensión de Hitler’ (Kracauer, [1947] 1985: 19) sino que observó en ella anticipaciones de lo que sucederá posteriormente en la realidad política de ese país. El siguiente párrafo sirve como síntesis de lo expuesto:

Irremediablemente hundidos en la regresión, la mayoría de los alemanes no pudo evitar someterse a Hitler. Puesto que Alemania llevó a cabo, de esta manera, lo que había anticipado el cine desde su mismo comienzo, conspicuos personajes de la pantalla se hicieron realidad en la vida misma. Sueños personificados de mentes para las cuales la libertad significa un choque fatal, y la adolescencia una tentación permanente, estas figuras llenaban el escenario de la Alemania nazi. Homunculus en persona iban de un lado a otro. Autoelegidos Caligaris hipnotizaban a innumerables Cesares para que cometieran asesinatos. Delirantes Mabuses cometían fantásticos crímenes con impunidad, y locos Ivannes inventaban torturas inéditas. Junto con esta procesión diabólica, muchos motivos conocidos en la

pantalla se volvieron sucesos reales. En Nuremberg, el decorado ornamental *Die Nibelungen* apareció en escala gigantesca: un océano de banderas y personas artísticamente dispuestas. Las almas eran cabalmente manejadas para crear la impresión de que el corazón mediaba entre la mano y el cerebro. De día y de noche, millones de pies marchaban por las calles de la ciudad y las carreteras principales. El sonar de los clarines militares se oía infaliblemente, y los filisteos de las salas afelpadas se sentían muy exaltados. Retumbaban los fragores de las batallas, las victorias se sucedían una tras otra. Todo era como había sido en pantalla. Las oscuras premoniciones de un desastre final también se cumplieron (Kracauer, [1947] 1985: 252-253).

Como se verá a lo largo de este apartado, las proposiciones de Kracauer sirvieron de recurrente referencia y espacio de debate para la comunidad investigadora interesada en explorar las vinculaciones entre cine y sociedad. Nuestro trabajo hereda su interés por establecer relaciones entre cine, sociedad y regímenes políticos, aunque lo hace desde una óptica muy diferente. No obstante, la lectura de su texto y su polémica recepción posterior, advierten, como veremos a continuación, sobre algunas precauciones metodológicas que se han tomado en cuenta para la elaboración de esta tesis doctoral.

En 2004 Princeton University Press publicó una edición revisada del mencionado libro de Sigfried Kracauer. En ella se incluyó a modo de introducción, una relectura elaborada por el profesor Leonardo Quaresima sobre el trabajo del teórico alemán. El texto de Quaresima apareció unos años después, en el año 2009, traducido al español dentro de la revista *Archivos de la Filmoteca* en el marco de un dossier que se titulaba precisamente 'Releer Kracauer'. A lo largo de su relectura, Quaresima se ocupó de abordar cuestiones como el proceso de gestación, la recepción y las que consideró virtudes y limitaciones de *De Caligari a Hitler*. Una de estas limitaciones procede, como indica Quaresima, de aplicar sus propósitos sin una definición metodológica precisa:

Los límites de este enfoque vienen marcados por su aplicación a un sujeto colectivo (la clase media) sin el respaldo investigador pertinente. Las películas 'me proporcionan indicios precisos sobre el carácter psicológico de los alemanes', escribió Kracauer a Hermann Hesse. ¿Pero sobre qué cimientos se puede asentar semejante constructo? Incluso como instrumento para interpretar el cine a modo de síntoma de una situación social y política, este modelo no está definido ni desarrollado. Por muy sugestivo que pueda resultar, por muy eficaz desde el punto de vista operativo, se ha adoptado sin un diseño sistemático ni una metodología rigurosa, apta para obtener generalizaciones. (Quaresima, [2004] 2009: 117-118).

Esta crítica apunta hacia la importancia que tiene el articular y exponer un diseño metodológico en una investigación y está ligada a la falta de definición precisa de

los modos de proceder y de los conceptos clave en el texto de Kracauer. Algo similar ocurre con la selección de películas que escoge y su dependencia con las intenciones que se marca para desarrollar sus objetivos. En el libro *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, Thomas Elsaesser llamó la atención sobre este aspecto. Elsaesser afirmó que Kracauer 'es bastante selectivo en su elección de ejemplos, dejando fuera muchas películas de las cuales se podría decir que pertenecen con los mismos derechos al período que él escruta'² (Elsaesser, [2000] 2009: 30). Además argumentó que aquellos films 'que no hacen particularmente avanzar sus tesis (...) son escasamente mencionadas o reciben poca atención'³ (Elsaesser, [2000] 2009: 32). Leonardo Quaresima, matizó estos razonamientos de Elsaesser y vinculó el proceso selectivo de Kracauer 'más a las preferencias de la institución cinematográfica (y, por ende, al discurso crítico)' (Quaresima, [2004] 2009: 120). Ambas posturas no son contrapuestas. Elsaesser parece apuntar hacia una dirección similar cuando señala las preferencias de Kracauer por estudiar mayoritariamente películas de autor (Elsaesser, [2000] 2009: 30), aunque, como le reprocha Quaresima, acudió a un concepto como el de cine de autor que es 'escurridizo', debido a que 'muchas películas se podrían adscribir a esta categoría precisamente gracias a los estudios de Kracauer (y Eisner)' (Quaresima, [2004] 2009: 120).

Por otro lado, en *De Caligari a Hitler* solo se da cuenta de un bajo porcentaje de las películas que se realizaron en Alemania durante el período que analiza (Elsaesser, [2000] 2009: 32). Una muestra que no se ajusta a la ambición de los objetivos marcados explicada exiguamente y con una aplicación determinada por predisposiciones, como el enfoque exclusivamente negativo de lo decorativo y lo ornamental (Quaresima, [2004] 2009: 122). Además como señalan Robert C. Allen y Douglas Gomery en *Teoría y práctica de la historia del cine [Film History. Theory and Practice]* el método de *De Caligari a Hitler* ha sido acusado de caer en la falacia 'post hoc ergo propter hoc' del razonamiento histórico: la idea de que puesto que B tuvo lugar después de A, la primera se produjo a causa de la segunda' (Allen y

² El texto original de procedencia es: 'is quite selective in his choice of examples, leaving out many films which could be said to belong with equal right to the period he scrutinises'. Traducción propia del inglés.

³ El texto original de procedencia es: 'do not particularly advance his thesis (...) are scarcely mentioned or get short shrift'. Traducción propia del inglés.

Gomery, [1985] 1995: 212). Es decir, 'Kracauer retrocede desde el efecto a la supuesta causa' (Allen y Gomery, [1985] 1995: 212). Pero, sin duda, uno de los aspectos de mayor proyección crítica del estudio de Kracauer procede de la citada capacidad que le otorga a las películas en su libro para reflejar la mentalidad de una nación. Aunque Quaresima aminora la importancia que pueda tener esta consideración y los procedimientos especulares en el desarrollo del texto (Quaresima, [2004] 2009: 118), la idea de las películas como reflejo ha sido recurrente, para ser defendida o discutida, dentro de las investigaciones que aspiran a tender puentes entre las películas y la sociedad en la que se produjeron.

Martin A. Jackson fue uno de los investigadores que dialogó con las tesis de Kracauer y acudió también a la idea de reflejo. En 'El historiador y el cine' [L'historien et le cinéma], publicado en 1974 y traducido al español dentro del libro *La historia y el cine*, Jackson la usa en relación a la capacidad que poseería el cine de reflejar 'la mentalidad de los hombres y mujeres que hacen los films' (Jackson, [1974] 1983: 16), una afirmación que no terminó de desarrollar en el texto y de la que se sirvió para justificar el porqué el cine debía 'ser considerado como uno de los depositarios del pensamiento del siglo XX' (Jackson, [1974] 1983: 16). En su escrito Jackson mencionó que lo que 'el cine puede ofrecer es una visión limitada, y una imagen fugitiva, que es siempre incompleta y a veces engañosa, pero que, utilizada en el momento oportuno, proporciona al especialista en Ciencias Sociales indicaciones válidas sobre la cultura y las grandes ideas de una sociedad determinada' (Jackson, [1974] 1983: 14-15). Esta prevención que remarcaba Jackson no fue única e investigaciones también señalaron las limitaciones de esas recurrentes comparaciones que asumían el cine como espejo, reflejo o ventana de la sociedad. Rick Altman escribía en esa misma década de los setenta que si 'el film es una ventana al mundo (una metáfora predilecta de los historiadores sociales) es también un marco, un medio altamente selectivo con sus propias reglas y tradiciones'⁴ (Altman, 1977: 12). Altman también señalaba la posición marginal que

⁴ El texto original de procedencia es: 'If film is a window on the world (a favourite metaphor of social historians), it is also a frame, a highly selective medium with its own rules and traditions'. Traducción propia del inglés.

dentro de los estudios de tipo social poseía el examen de los modos en los cuales el cine ‘distorsiona, transforma y problematiza la realidad social’⁵ (Altman, 1977: 12).

Pierre Sorlin fue otro de los investigadores que aludieron a la idea de reflejo. En *Sociología del cine. La apertura para la historia del mañana* [Sociologie du cinéma. Ouverture pour l’histoire de demain] estableció un diálogo crítico con las tesis de Kracauer, reconociendo su importancia pero matizando su método. Sorlin admitía que una película ‘está íntimamente penetrada por las preocupaciones, las tendencias y las aspiraciones de la época en que se ha producido’ (Sorlin, [1977] 1985: 42) pero sus discrepancias más significativas con Kracauer se establecieron, además de con los frágiles y poco definidos vínculos en los que basó su análisis, en relación a la importancia que el teórico alemán le concede a las posibilidades del cine como medio para explicar una sociedad (Sorlin, [1977] 1985: 42).

En textos posteriores, Sorlin incidió en el escepticismo que le provocaba el valor científico que pudiera tener la teoría del espejo. Admitiendo que es ‘obvio que las películas “reflejan” aspectos de la sociedad que las ha producido’ (Sorlin, [1991] 1996: 198) pero subrayando que existían otras fuentes ‘igual de informativas’ (Sorlin, [1991] 1996: 199). Las películas proporcionaban una información limitada, a veces incluso engañosa de los acontecimientos (Sorlin, [1991] 1996: 198)⁶ y resultaría insuficiente concebir la cinematografía como una herramienta exclusiva en la cual escrutar el reflejo de una época porque además ‘pertenece a ella y creando figuras, fenómenos, modos de ser, ejerce acción en ella’ (Sorlin, 2008, 26). Un cuestionamiento de la transparencia que formaba parte de un proceso más general y que no afectó tan solo al cine sino al tratamiento de las fuentes históricas. Como escribió el historiador Peter Burke:

⁵ El texto original de procedencia es: ‘film distors, transforms, and problematizes social reality’. Traducción propia del inglés.

⁶ En su libro *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990* [European Cinemas, European Societies: 1939-1990], Pierre Sorlin ejemplifica las carencias que puede tener esta confianza ciega en el cinematógrafo como fuente histórica: ‘He iniciado este libro con la descripción cinematográfica de la guerra de los años treinta dado que el cine europeo, si en efecto reflejó los intereses de sus contemporáneos, hubo de explorar profundamente en este tema. Hay que señalar que las novelas bélicas, las memorias o las historias del primer conflicto mundial no perdieron popularidad en el período de entreguerras, mientras que el cine sólo trató el tema con ciertas reticencias. Los historiadores que sólo se atengan a las películas se llamarán a engaño y creerán que la posibilidad de un conflicto futuro no preocupaba mucho a la gente, en tanto que otras fuentes –periódicos, emisiones radiofónicas, grabaciones y literatura- prueban que los europeos vivían una angustia constante respecto de la guerra que se avecinaba’. (Sorlin, [1991] 1996: 198).

Se ha roto el espejo. Se ha puesto en duda la presuposición de que una representación 'se corresponde' con el objeto representado. Se ha puesto en tela de juicio la presuposición de la transparencia, tan cara a los estudiosos tradicionales. Las fuentes históricas se antojan hoy más opacas de lo que solíamos creer (Burke, [2004] 2012: 98).

Dentro de estas exploraciones que se interrogaban sobre las posibilidades que ofrecía la cinematografía para el estudio histórico, los trabajos de Marc Ferro resultaron referenciales. En su opinión el estudio del cine en relación con la historia podía contribuir a la elaboración de una *contra-historia*, un relato histórico no oficial, que permitiese acceder a zonas no visibles del pasado de las diversas sociedades, una nueva historiografía alejada de los archivos escritos que muchas veces son solo memorias de las instituciones (Ferro, [1993] 1995: 17). En su utilización del cine como fuente histórica, este investigador francés no estudia la película desde el punto de vista estético o artístico, tampoco le interesa como una creación inserta dentro del relato de la historia del cine sino como un producto, un conjunto de imágenes que poseen una significación que va más allá de lo puramente cinematográfico. A través del análisis tanto de los diferentes aspectos que conforman el film (la trama, el decorado, la planificación...) como de las relaciones de la película con sus contextos (producción, público, sistema político, crítica...) defendía que se puede obtener una aproximación a un período histórico, siempre teniendo en cuenta que todos los cineastas poseen una ideología y que muchas veces el cine es un medio para traducir a imágenes esta ideología.

Pierre Sorlin argumentó que el trámite básico del método de Kracauer consistió en poner en relación 'una época y las obras artísticas que produjo; dado que cada obra utiliza necesariamente las palabras, las imágenes, las ideas que circulan entonces. La coincidencia entre películas y preocupaciones contemporáneas es inevitable' (Sorlin, 2008: 21). De ahí que considerase el trabajo de Ferro dentro de las herencias del teórico alemán como 'una variante interesante' (Sorlin, 2008: 21)⁷. La historiadora Michèle Lagny también observó la afinidad que existe entre Kracauer y Ferro, en cuanto a la hipótesis compartida por ambos de que la imagen fílmica escapa en buena medida de sus autores y espectadores (Lagny, 2009: 103).

⁷ En investigaciones previas, Pierre Sorlin ya había hablado de esta vinculación escribiendo sobre Ferro que 'sus escritos empiezan a prolongar Kracauer, superándolo' (Sorlin, [1977] 1985: 43).

Uno de los intereses principales de Ferro procedía de buscar *lapses* concretos, que podían aparecer ‘en cualquiera de los niveles de lectura del film’ y que constituirían lo que calificó como ‘agentes reveladores’ (Ferro, [1973] 1995: 40). A través de su percepción, así como de su disonancia o concordancia ideológica, el historiador francés aspiraba a ‘descubrir lo latente, lo no visible a través de lo visible’ (Ferro, [1973] 1995: 40). Presupuestos que concretó, por ejemplo, en el estudio que realizó de *Po zakonu* (Lev Kulechov, 1925), en el que comparó la narración de Jack London de la que parte esta película y el resultado fílmico final. Los cambios introducidos en el papel del asesino y en el rol legitimador de la legalidad, son para Ferro una transposición de los procesos represivos que en ese momento se estaban viviendo en la URSS (Ferro, [1973] 1995: 41-45). En su análisis Ferro concluía que este modo de proceder le había permitido ‘descubrir una *zona de realidad no visible*’ (Ferro, [1973] 1995: 45).

La referencia al estudio de Ferro sobre esta película le sirve a Sorlin para matizar la importancia del mismo: ‘La intuición es ingeniosa, pero ¿es eficaz ver una entera película para coger un detalle que sugiere una duda con relación a los tribunales soviéticos que muchas fuentes demuestran?’ (Sorlin, 2008: 22). Un cuestionamiento que no invalida las conclusiones, no son erróneas, sino que focaliza la atención sobre lo tortuoso del proceso para el resultado obtenido, que para Sorlin podría haberse alcanzado a través de otras fuentes históricas⁸. En su mirada hacia estudios como los de Kracauer o Ferro, Sorlin también les achaca como defecto el hecho de que ‘sólo consideran la intriga, desconociendo los elementos fílmicos’ (Sorlin, 2008: 22). No obstante, si bien se da una preponderancia de esta y una dependencia de la misma en relación a otros aspectos, no hay un desconocimiento total del resto de elementos.

En otro de sus artículos, Marc Ferro localizó el antisemitismo de la película *El judío Suss* (*Jud Süß*, Veit Harlan, 1940), fuera de los niveles de lo explícito en el que había incidido la historiografía tradicional. Para ello se fijó en los cuatro fundidos encadenados de la película que muestran una serie de asociaciones que Ferro asumió como: ‘una estructura, una especie de compendio, de la doctrina nazi. Al

⁸ La siguiente frase puede servir como síntesis de las dudas que mantiene Sorlin: ‘¿hace falta ver diez películas para llegar a una conclusión que se puede obtener igualmente de artículos de prensa o de libros? ¿Compensa? No estoy seguro’ (Fijo y Gil-Delgado, 2001).

haber identificado el realizador, de forma consciente o inconsciente, los elementos que definen la esencia del ideario nazi, no duda en reservar para ellos los únicos efectos fotográficos del film' (Ferro, [1976] 1995: 142-143). En este caso unos signos de puntuación de la gramática cinematográfica fueron los agentes reveladores de los que se sirvió Ferro para su hipótesis. Aunque en su propuesta estos no poseen un significado autónomo sino que cobran sentido final en relación con la historia de la película y su vinculación con la historia ideológica.

Junto con las diferencias indicadas, se debe de tener en cuenta que Kracauer y Ferro pertenecen a dos contextos de producción intelectual diferentes. Marc Ferro estuvo vinculado a *Annales* que más que una revista constituyó toda una escuela historiográfica⁹. Aunque Ferro menciona que colegas como Fernand Braudel o Pierre Renouvin le desaconsejaban que prosiguiese en sus investigaciones sobre cine (Ferro, [1993] 1995: 15), el historiador Shlomo Sand argumenta cómo el marco investigador de *Annales* favoreció el hecho de que se interesase por la cinematografía:

No es casualidad que un miembro de esta publicación se interesara por el cine, ya que fue una de las revistas que revolucionaron la historiografía moderna. Durante más de un siglo, el discurso histórico había dado un papel fundamental al elemento político, militar o jurídico, y en ocasiones al elemento social. Sin embargo, a partir de los años setenta en Francia, y posteriormente en el resto del mundo, se fue imponiendo lo que se ha bautizado como historia cultural o del pensamiento. Las élites políticas, jurídicas o diplomáticas perdieron el estatuto de objetos privilegiados de la investigación histórica, que pasó a asimilar en esa categoría el conjunto de las capas sociales y sus prácticas cotidianas. Aun cuando la acción de las élites siguiera siendo el eje del tratamiento de los acontecimientos históricos, este componente central de la historiografía tradicional perdió su condición en beneficio de los esquemas culturales y de la evolución del pensamiento (Sand, [2004] 2005: 487).

Desde el ámbito disciplinar de la historia Ferro se preguntaba si '¿constituye el cine un documento inútil?' (Ferro, [1973] 1995: 31). Su respuesta fue negativa, dado que vio en la cinematografía una herramienta útil para servir al conocimiento histórico:

Por fin los historiadores han colocado en el lugar que se merecen las fuentes de información que nacen del pueblo, escritas o no escritas: folklores, arte y tradiciones populares, etc. Sólo queda por estudiar el cine, relacionarlo con la sociedad que lo produce. ¿La hipótesis? Que el film, imagen o no de realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia ¿El postulado? Que aquello que no ha

⁹ Creada por Marc Bloch y Lucien Febyre en 1929, nace vinculada a la revista *Annales d'histoire économique et sociale*. Entre sus miembros más representativos están Fernand Braudel, Emmanuel Le Roy Ladurie o Jacques Le Goff, entre otros.

sucedido (y también, por qué no, lo que sí ha sucedido) las creencias, las intenciones, la imaginación del hombre, son tan historia como la historia (Ferro, [1973] 1995: 38).

La práctica historiográfica de Ferro se cuestionaba el rol tradicional que habían tenido los profesionales de la historia y entroncó con un proceso de búsqueda y experimentación de nuevas fuentes posibles en un contexto en el que el cine estaba emergiendo como objeto de estudio legítimo para el ámbito académico. Además de los trabajos de Ferro desde finales de los sesenta, Martin A. Jackson señaló varias iniciativas que funcionaban en la década de los setenta en Gran Bretaña, Estados Unidos, Holanda, Alemania y Países Bajos con interés en la investigación del cine como fuente histórica (Jackson, [1974] 1983: 19-20). El propio Jackson fue el cofundador de una de ellas, la estadounidense *Historians Film Committee*, y como investigador se preocupó por elaborar, a nivel introductorio, unas notas metodológicas para el estudio de las películas como fuente histórica (Jackson, 1973: 73-80)¹⁰.

El proceso de escritura de *De Caligari a Hitler* es anterior a los trabajos de Ferro y remite a otra experiencia vital, intelectual e histórica. Su ‘método, la terminología y la posición teórica implícita de Kracauer’, como señalaron Allen y Gomery, ‘unen su proyecto en *De Caligari a Hitler*’ (Allen y Gomery, [1985] 1995: 209) a las inquietudes investigadoras de la *Escuela de Fráncfort*, a pesar de que este ‘nunca estuvo asociado de manera formal al Instituto’ –se refieren al *Institut für Sozialforschung* que se vincula con este grupo de investigadores- ‘ni con la obra posterior de sus miembros’ (Allen y Gomery, [1985] 1995: 209). Lo cual no significa que no tuviese una relación personal y compartiese la condición de exiliado con algunos de ellos, porque Sigfried Kracauer era un judío alemán que había salido de la Alemania nazi y se encontraba en los Estados Unidos en el momento de la escritura del libro.

¹⁰ Inquietudes que en una forma menos estructurada se dieron en la academia española y *El cine como fuente histórica del siglo XX* fue el título de la tesis doctoral que Ángel Luis Hueso Montón presentó en 1974 en la Universidad Complutense de Madrid. Posteriormente, Ángel Luis Hueso ganó en 1979 el ‘primer concurso-oposición de la asignatura “Historia del Cine”’ en la Universidad española (Caparrós Lera, 1986: 54) y se convirtió en el primer profesor ‘adjunto numerario de la Universidad del país en materia cinematográfica, quedando adscrito a la titularidad de la futura Cátedra de Historia del Cine y otros Medios Audiovisuales de la Universidad de Santiago de Compostela’ (Caparrós Lera, 1986: 54). En su trayectoria académica posterior, el profesor Hueso ha continuado con la exploración de las relaciones entre cine e historia (Hueso, 1998).

Como aspecto influyente en el método de Kracauer, Leonardo Quaresima destacó el intercambio intelectual con Erwin Panofsky, otro académico que había salido de la Alemania nazi y con el que compartía condición de exiliado en Estados Unidos. Quaresima subrayó la influencia del método iconológico de Panofsky en *De Caligari a Hitler* desde la asunción común de que 'las formas son portadoras de sentido' (Quaresima, 2009: 124). En su relectura de *De Caligari a Hitler*, Quaresima también llamó la atención sobre el entorno de escritura de un trabajo que se realizó 'en plena guerra mundial' (Quaresima, 2009: 126) y 'encargado dentro de un marco específico de investigación sobre las características del nazismo (y de acuerdo con un plan de trabajo concreto)' en un período en el cual 'Estados Unidos deseaba conocer mejor a su enemigo para estar más preparado a la hora de combatirlo' (Quaresima, 2009: 126).

El profesor Anton Kaes coincidió en subrayar este aspecto contextual a la hora de abordar *De Caligari a Hitler*, obra sobre la que destaca su condición de intervención en los debates americanos sobre cómo evitar otro Hitler (Kaes, 2009: 5). Profundizar en estos marcos biográficos, históricos y teóricos del texto de Kracauer, más allá de las pinceladas abocetadas que hemos incluido, permitirían una comprensión más adecuada de sus objetivos y modos de hacer. Un procedimiento de estudio, la investigación sobre las condiciones de producción, extrapolable para el mejor conocimiento de otros ámbitos de la cultura como es la cinematografía.

En el estadio inicial en el que se encuentra la presente tesis doctoral acudir a las influencias y los diálogos críticos con *De Caligari a Hitler*, 'relato histórico seminal de la relación entre cine y sociedad' (Allen y Gomery, [1985] 1995: 207) que han sido explicitados a lo largo de este apartado ha servido para llamar la atención sobre unas primeras pautas metodológicas de carácter general a tener en cuenta:

- En primer lugar, algunas de las debilidades señaladas se dirigen hacia la necesidad de exponer el diseño metodológico que se va a aplicar en la investigación. Es necesario argumentar cuáles van a ser los modos de proceder y por qué se han optado por ellos. Acotando el objeto de estudio, definiendo sus objetivos principales y justificando la muestra o los casos de estudio.

- En segundo lugar, los conceptos básicos que van a servir como elementos de partida para la investigación tendrán que ser también definidos en la misma. En un trabajo doctoral como este se abordarán las nociones de *práctica filmica* y *transgresión* que se incluyen en su título y se tratará el interés que poseen estos conceptos para ser utilizados como herramientas válidas para el estudio cultural.
- En tercer lugar, se plantearán dentro de la investigación las condiciones de producción en relación a los aspectos tratados y se señalará, en la medida de lo posible, los debates discursivos en los que participan. Sin llegar a elaborar nunca una exhaustiva biografía sobre los cineastas que se tratarán más en profundidad, sí que se tendrán en cuenta aspectos que tengan relación con ella.

1.2. Una historia autoconsciente y relacional

La insuficiencia de las comparaciones especulares y las prevenciones sobre los límites de la transparencia con respecto a las películas, no desactivó sino que resituó el debate acerca de las posibilidades del cine para el estudio de la historia. Pierre Sorlin, quien planteó el cine como un ‘auxiliar indispensable’ (Sorlin, 2008, 20), que no reemplazaba las fuentes escritas y que no podía dar ‘la reseña exacta del instante que pasa’ (Sorlin, 2005, 18), subrayó la importancia de la investigación sobre este medio por lograr haberse constituido como un elemento central del siglo XX. Su importancia había sido tan significativa en la ‘vida material’ (Sorlin, 2005: 21) que no se podía eludir su estudio. El cine requería, por lo tanto, de la atención de los historiadores y las historiadoras.

En el marco de sus estudios sobre la imagen, dentro del cual incluyó la cinematografía, el historiador británico Perter Burke investigó el interés que estas pueden tener como ‘documento histórico’ (Burke, [2001] 2005: 11). Desde este punto de partida, indicaba que el uso de las imágenes para la investigación del pasado no podían abordarse como ‘testimonio “estricto”’ sino como ‘vestigios’ (Burke, [2001] 2005: 16). Un concepto que en su trabajo desplazaba al término tradicional de *fuentes*, metáfora equívoca, en su opinión, por cuanto implicaba ‘una exposición del pasado libre de la contaminación de intermediarios’ (Burke, [2001] 2005: 16).

La prevención de Burke se realizó desde un momento en el cual parte de la historiografía, también la cinematográfica, ya había tomado conciencia de su propio proceso de construcción. Una historia autoconsciente que advirtió sobre la creación de sus relatos y los asumió como social, política, cultural y económicamente situados, condicionados también por las propias instituciones de las que nacen, tal y como escribió Michelle Lagny siguiendo la estela de Michel de Certeau (Lagny, [1992] 1997, 43-44). Asumidos estos marcos disciplinares, la historiadora francesa explicó en un trabajo posterior la consideración del cine como fuente *de* historia ‘no solamente al construir representaciones de la realidad, específicas y datadas, sino haciendo emerger maneras de ver, de pensar, de hacer y de sentir’¹¹; de fuente *para* la historia (Lagny, 2009: 110-111), a pesar de que las películas como documentos históricos sean incapaces de proponer y producir un *reflejo* directo de la sociedad, sino únicamente una versión mediada (Lagny, 2009: 111); y de fuente *sobre* la historia ‘en la medida en que existen procesos de escritura cinematográfica comparables a aquellos de la historia misma’¹² (Lagny, 2009: 111).

Una investigación como la que plantea esta tesis doctoral, centrada en unas prácticas fílmicas que sucedieron hace décadas, se encuentra con que todas ellas pueden ser *hechos del pasado*, susceptibles de ser tomadas como fuentes *sobre/para/de* historia, pero no tiene espacio ni tiempo para que todas se constituyan como *hechos históricos*. Como explican, Allen y Gomery, quienes toman esta distinción del libro *¿Qué es la historia?*, escrito por E.H. Carr ([1961] 1984):

Todo aquello que ha ocurrido es un hecho del pasado, y por tanto es, al menos potencialmente, una fuente de datos históricos. No obstante, es impensable que la historia consistiese en todos los hechos del pasado, ni siquiera de todos aquellos hechos cuyos indicios han sobrevivido. Serían tan numerosos que carecerían de significado. Un hecho del pasado se convierte en un hecho histórico cuando un historiador decide utilizarlo en la construcción de un análisis histórico (Allen y Gomery, [1985] 1995: 24).

Aunque en la elaboración del discurso histórico no solo intervienen los historiadores e historiadoras, estos hombres y mujeres operan en su labor un cambio desde el ‘hecho del pasado’ al ‘hecho histórico’: ‘Los hechos del pasado no “hablan por sí mismos”; el

¹¹ El texto original de procedencia es: ‘é fonte de história, não somente ao construir representações da realidade, específicas e datadas, mais fazendo emergir maneiras de ver, de pensar, de fazer e de sentir’. Traducción propia del portugués.

¹² El texto original de procedencia es: ‘na medida em que existem processos de escrita cinematográfica comparáveis àqueles da história mesma’. Traducción propia del portugués.

historiador les hace hablar como parte de un argumento histórico' (Allen y Gomery, [1985] 1995: 25). Su tarea no es ingenua ni inocente y su responsabilidad va más allá del simple coleccionismo de 'hechos' transmitidos de forma pasiva (Allen y Gomery, [1985] 1995: 25). Se produce una ligazón inevitable entre el objeto analizado y el presente de la persona que está elaborando el discurso histórico que lo aborda. Ahora bien, como reflexiona Mirta Varela desde la historiografía de los medios:

El presente siempre impone anteojeras a nuestra lectura, pero ¿qué otro camino nos queda? Sólo podemos escribir la historia de los medios con los medios actuales. El problema es que ni siquiera nos ponemos de acuerdo sobre el sentido de los medios que utilizamos, el presente que vivimos. La historia se escribe desde el presente, bien, pero ¿qué presente?¹³ (Varela, 2007b: 25).

Asumir la mirada desde un presente que siempre está en fuga, no escapa de los posicionamientos condicionados a los que también se ve afectado. Cabría entonces interrogarse sobre cómo abordar esa divergencia entre los diferentes puntos de vista desde los cuales estudiar el pasado y los diversos presentes posibles en los que se elabora el discurso histórico. Una pregunta irresoluble a la que no es posible dar una respuesta plenamente satisfactoria, pero cuyo planteamiento permitirá establecer unas pautas orientativas que ayudarán a una mejor comprensión de esta problemática.

Si la introducción ha servido para situar los marcos institucionales dentro de los que esta tesis doctoral se llevó a cabo, la elaboración de un estado de la cuestión permitirá abordar el estadio investigador en el que se encuentra el objeto de estudio en el momento en el que se escriben estas líneas. Además, los diversos grados de interés institucional que despierta un cineasta o las diferentes recepciones de una película en tiempos y geografías distintas pueden constituir indicativos de estudio de estos cambios de posición.

El ámbito de estudio sobre las relaciones entre cine e historia fue permeable a los intereses sobre la recepción y sus desafíos para la investigación histórica. En la parte

¹³ El texto original de procedencia es: 'Il presente impone sempre paraocchi alla nostra lettura, ma quale altra via ci rimane? Noi possiamo scrivere la storia dei media solo con i mezzi di oggi. Il problema è che non ci accordiamo neppure sul significato dei mezzi che usiamo, che viviamo. La storia si scrive a partire dal presente, bene, ma quale presente?'. La traducción de este fragmento ha sido tomada del documento original en español colgado en la web de la Cátedra de Historia de los medios de la Universidad de Buenos Aires (UBA), cuya titular es Mirta Varela: <http://goo.gl/uUCba6> Recuperado el 16 de mayo de 2015.

final de 'El cine, reto para el historiador', Pierre Sorlin retomaba el libro *De Caligari a Hitler* destacando el mérito que había tenido al 'llamar la atención sobre la cuestión del público' (Sorlin, 2005: 35), a pesar de las divergencias que mantenía con las presuposiciones y modos de concretar este interés que había argumentado el autor alemán¹⁴. Como desarrollábamos en el apartado anterior, de nuevo el cuestionamiento de las propuestas de Kracauer sirven para un aprendizaje desde el cual establecer otras vías para las aproximaciones históricas. Entre los caminos que Sorlin veía como ampliamente abiertos para la investigación, se encontraba precisamente el cómo el cine nos podía informar sobre aquellas personas que lo habían frecuentado (Sorlin 2005: 35). En los presupuestos defendidos a lo largo del artículo de Sorlin se evidencia su interés por cuestiones vinculadas con la recepción¹⁵.

El desarrollo de este campo de estudio desde la óptica de los medios audiovisuales estimuló a investigadores como Rick Altman ([1999] 2000), en sus reflexiones sobre los géneros cinematográficos¹⁶, y a investigadoras como Janet Staiger (2000), desde su interés constante sobre estas problemáticas¹⁷, a realizar una tarea de

¹⁴ En su escrito, Pierre Sorlin afirmaba que 'Kracauer cometió la equivocación de querer ir demasiado lejos y de buscar, en obras extremadamente populares, la huella de disposiciones psicológicas inconscientes, de miedos y de rencores que habrían llevado a los alemanes a aceptar el nazismo' (Sorlin, 2005: 35) y que el teórico alemán 'pasa un poco por un aventurero lanzado por un camino sin salida' (Sorlin, 2005: 35).

¹⁵ En este texto Sorlin defendió que: 'Todo texto, fílmico o de otro tipo, es un enunciado, dicho de otro modo, es la actualización de formas posibles que, por el hecho de que han quedado fijadas en el rollo de película o en el papel, se ofrecen al desciframiento del público. No hay enunciado sin enunciación, es decir, sin la puesta en marcha de un proceso tanto social (el contexto donde opera la comunicación) como práctico (la manera en que los elementos disponibles se estructuran en un todo). (Sorlin, 2005 28).

¹⁶ Altman asumió que en aproximaciones anteriores había 'minimizado el hecho de que los géneros son distintos para sus distintos públicos' y su incapacidad previa por 'investigar a fondo la posibilidad de que los géneros pudiesen servir a grupos diversos de maneras diversas' (Altman, [1999] 2000: 280). En su reconfiguración teórica, el género además de no ser 'una palabra o categoría capaz de definirse de forma clara y estable (el objetivo de los anteriores teóricos de los géneros)' se convertía en 'un término polivalente, valorado de manera múltiple y distinta por los diversos grupos de usuarios' (Altman, [1999] 2000: 288). Esta última cuestión estaba estrechamente 'en un campo de batalla en el que los usuarios con intereses divergentes compiten para llevar adelante sus propios programas' (Altman, [1999] 2000: 289).

¹⁷ Staiger miró de forma crítica hacia su trabajo conjunto *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* [The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960] (Bordwell, Staiger y Thompson, [1985] 1997). Staiger, quien defendía abiertamente que el contexto era más significativo que las características textuales en la explicación de eventos interpretativos (Staiger, 2000: 30), entraba en discusión con este trabajo porque todavía mantenía una centralidad de la textualidad (Staiger, 2000: 29). La investigadora propuso una escritura de la historia de la recepción que examinase las interrelaciones entre las películas producidas y sus públicos consumidores (Staiger, 2000: 41) y tuviese en cuenta el concepto de espectadores perversos,

relectura y revisión de su propio trabajo previo. En su libro sobre las teorías cinematográficas Thomas Elsaesser y Malte Hagener situaron las relaciones entre cine, percepción y cuerpo humano como eje central desde el cual articular su propuesta (Elsaesser y Hagener, 2010: 4) y desde su aspiración hacia una nueva historia del cine, Richard Maltby enfatizaba a principios de esta década la emergencia de una tendencia internacional que durante los diez años anteriores había trasladado su enfoque desde el contenido de los films hacia su circulación y consumo. En ella el cine se concebía como lugar de intercambio social y cultural (Maltby, 2011: 3). No obstante, más que de una emergencia habría que hablar de la consolidación de una tradición anterior característica de la investigación social centrada en la cinematografía, herencia que el propio Maltby reconocía en su investigación (Maltby, 2011: 34-35). Una corriente que además de aprovechar los cruces con otras disciplinas aplicaba ahora en algunos de sus trabajos las posibilidades de las nuevas tecnologías¹⁸.

Por supuesto, la importancia concedida a la recepción o al consumo desbordaba los estudios filmicos y había impregnado el ámbito de las investigaciones sobre la cultura, en el cual influyentes teorías como las de Pierre Bourdieu ([1979] 1988) habían complejizado el 'análisis marxista clásico' (Labanyi, 2007: 17) al analizar 'más que las relaciones de producción, los procesos sobre los que el marxismo menos ha dicho: la construcción de las diferencias socioculturales en el consumo' (García Canclini, 2004: 122).

Aunque esta tesis doctoral no se escribe a partir de un interés central en las estrategias de circulación y recepción, como sí han hecho otras investigaciones que abordan las prácticas audiovisuales de carácter alternativo¹⁹, nuestro trabajo no

entendiendo su complejidad porque no actúan de modo uniforme acorde con lo esperado por algunas propuestas teóricas (Staiger, 2000: 37).

¹⁸ Maltby indica varios trabajos elaborados con anterioridad al siglo XXI (Maltby, 2011: 34-35) en esa tradición anterior que entronca con proyectos como *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*, libro publicado en el año 2011 del que él fue coeditor junto con Daniel Biltereyst y Philippe Meers. Aunque, como parece evidente, existen diferencias de las que se pudieron aprovechar algunas propuestas más recientes, como las oportunidades que brindaban para la investigación cuantitativa las bases de datos o los *sistemas de información geográfica* [Geographical Information System] y las facilidades que les proporcionaban para su elaboración los análisis computacionales (Maltby, 2011: 3).

¹⁹ En *Reaching Audiences. Distribution and Promotion of Alternative Moving Image* Julia Knight y Peter Thomas abordaron de modo exhaustivo iniciativas británicas relacionadas con la distribución de

debe de obviar su importancia. Así que, en el capítulo dedicado al diseño de la investigación se expondrán las dificultades que plantea el estudio de audiencias de productos culturales sobre los cuales existe una gran carencia de documentación y la limitación metodológica que esto supone. No obstante, a partir de ahí, dentro de los análisis de los casos de estudio se incluirán cuestiones relacionadas con su distribución, exhibición y, también, con la creación de discursos en torno a ellos. Aspectos que aparecen directamente implicados con el estudio de las películas al ser esferas de sentido que orbitan en un sistema de significación sujeto a reconfiguración porque se construye desde procesos variables de diálogo social. Una concepción relacional que complejiza los esquemas básicos de los enfoques sociales y sociológicos tradicionales.

Ante el incremento que se había producido durante la década de los setenta en el número de publicaciones dedicadas a la historia del cine en Estados Unidos, Rick Altman, en un artículo firmado entonces como Charles F. Altman, propuso una tentativa de clasificación sobre los diversos modos de historia comúnmente practicada sobre la cinematografía comercial estadounidense e indicó de forma introductoria algunos problemas que derivaban de la aplicación de cada uno de ellos. Entre los apartados que articularon su taxonomía, diferenció entre el enfoque social y el enfoque sociológico. El primero lo aplicó con respecto a los efectos del cine en la sociedad y con el segundo sugería el efecto de la sociedad en la película (Altman, 1977: 20). Para Altman, el esquema básico de la aproximación sociológica partiría de la siguiente presuposición:

Imagen [image] ! Audiencia [audience] ! Comportamiento social [social behaviour]
(Altman, 1977: 20).

audiovisual alternativo observando sobre cada una de ellas su sostenibilidad económica, sus actividades de promoción, la ideología de sus prácticas, su organización administrativa y su evolución tecnológica (Knight y Thomas, 2011: 26). En la revista de historia del cine *Secuencias* se puede consultar la reseña que se elaboró sobre el libro de Knight y Thomas durante el período doctoral (Prieto Souto, 2013a: 124-126). Mariano Mestman, investigador argentino, estudió la exhibición del cine militante focalizando su atención en la teoría y la práctica del grupo Cine Liberación (2009). Aunque figura el año de 2009 por ser la versión más actualizada de su publicación, este texto de Mestman es, como él mismo indica, ‘una reescritura de la ponencia presentada en el VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Historiadores del Cine (AEHC)’ (Mestman, 2009: 123) celebrado en 1999. Estos son tan solo dos ejemplos del tipo de trabajos que se sitúan en las inquietudes indicadas pero desde geografías, objetos de investigación e intereses diferentes.

Mientras que la posición social, en su forma más simple asumiría la siguiente relación:

Sociedad [society] ! Imagen [image] (Altman, 1977: 11).

En todas las categorías Altman se ocupó de precaver sobre las posibles insuficiencias de las mismas e incluso en algunas dibujaba alternativas más sofisticadas que estos limitados esquemas lineales de carácter unidireccional desplazándolos hacia modelos de relaciones que se completaban con curvas de retroalimentación (Altman, 1977: 4)²⁰.

Un influyente modelo para el análisis cultural basado en estrategias relacionales interconectadas entre sí, ya no solo concebidas como un esquema rígido de retroalimentación, fue el que planteó Paul du Gay en 1997 dentro de la introducción del libro colectivo *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. A lo largo de este texto se abordó el estudio de un artefacto cultural como el *walkman* a través de la articulación de diferentes procesos que interactúan de manera simultánea dentro de lo que se denominó en esta investigación como *circuito de la cultura* (Du Gay, 1997: 3)²¹. Este circuito está protagonizado por la articulación²² de cinco procesos culturales que son: representación, identidad, producción, consumo y

²⁰ Por ejemplo, dentro de los apartados que conciernen primariamente a la producción, el que califica de ‘tecnología’ (Altman, 1977: 3-4) terminaba con el siguiente modelo, con el que completaba otros más simples (Altman, 1977: 4):

↑ autoría filmica [film authorship] ! imagen [image] ! audiencia [audience]
industria [industry] " ideología [ideology] " sociedad [society] ←

²¹ El término *circuito de la cultura* [cultural circuit] ya había sido utilizado en trabajos anteriores que proponían estrategias relacionales para el estudio de la cultura en las herencias teóricas de los trabajos de Stuart Hall ([1973] 2004). El propio du Gay (1997: 3) admite la proximidad con el modelo que había expuesto Richard Johnson en ‘What is cultural studies anyway?’. En este texto Johnson ya habló de circuito cultural y elaboró en forma de diagrama una proposición que representaba un circuito que daba cuenta de la producción, circulación y consumo de productos culturales como aspectos diferenciados pero interdependientes (Johnson, 1986-1987: 47). En un libro colectivo en el que participó años después el propio Johnson, se muestra una versión visualmente simplificada y con cambios en la terminología de una de las partes principales de su diagrama. Donde antes hablaba de *culturas vividas* [lived cultures] ahora habla de *vida cotidiana* [everyday Life], como punto de partida o resultado del proceso cuyos otros ámbitos principales son *texto* [text], *producción* [production] y *lectura* [reading] (Johnson et al., 2004: 38-39).

²² Utilizamos *articulación* porque es la que aparece en el texto [articulation] (Du Gay, 1997: 2) en el sentido que lo entendió Stuart Hall, quien explicaba este concepto como: ‘Una articulación es entonces la forma de conexión que *puede* crear una unidad de dos elementos diferentes, bajo determinadas condiciones. Es un enlace que no necesariamente es determinado, absoluto y esencial por todo el tiempo. Uno tiene que preguntar: ¿bajo qué circunstancias *puede* forjarse o crearse una conexión? La así llamada “unidad” de un discurso es realmente la articulación de elementos distintos, diferentes que pueden ser rearticulados de diferentes maneras porque no tienen una necesaria “pertenencia”’ (Hall, [1986] 2010d: 85).

regulación (Du Gay, 1997: 3). Esferas que le sirven a los autores para explorar cómo un artefacto cultural es representado, qué identidades sociales están asociadas a él, cómo es producido y consumido, y qué mecanismos regulan su distribución y su uso (Du Gay, 1997: 3). El dibujo de este modelo sería el siguiente:

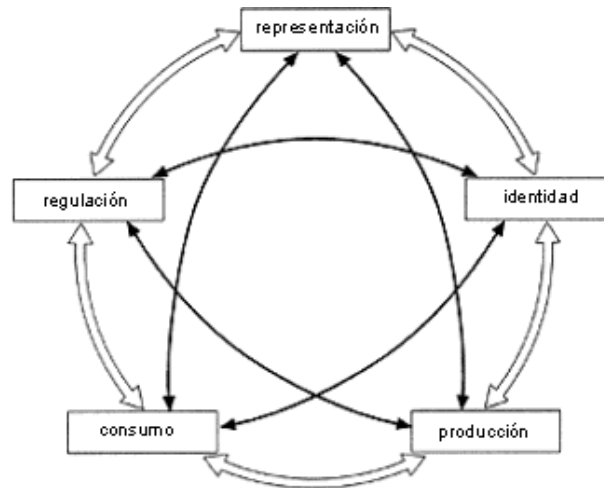


Diagrama 1.- Circuito de la cultura según la propuesta de Du Gay et al. (1997).

A pesar de que esta visibilización diagramática parece fijar un cierto recorrido, el orden de su lectura no está determinado. Es decir, el conjunto de estas cinco partes completa el circuito, pero no existe una fase inicial prefijada (Du Gay, 1997: 4).

La proposición del circuito de la cultura debe de ser entendida dentro de las prolongaciones teóricas de los estudios culturales británicos. Stuart Hall, inspirador del modelo y participante en la elaboración del citado libro sobre el *walkman*, fue uno de sus representantes más significativos. Este investigador situó el nacimiento de los estudios culturales en Reino Unido dentro del 'debate acerca de la naturaleza del cambio social y cultural en Gran Bretaña de la postguerra' (Hall, [1990] 2010a: 18). Desde unos objetivos iniciales que intentaban 'dar cuenta de la manifiesta ruptura de la cultura tradicional, especialmente las culturas tradicionales de clase', situando sus intereses 'en el registro del impacto de las nuevas formas de opulencia y la sociedad de consumo en la muy jerárquica y piramidal estructura de la sociedad británica' (Hall, [1990] 2010a: 18), identificados en su momento inicial con la *primera Nueva Izquierda* (Hall, [1990] 2010a: 18) e institucionalizados académicamente en el

Centre for Contemporary Cultural Studies de la University of Birmingham, que nació en 1964²³.

En la biografía de Stuart Hall, su vinculación con los estudios culturales y su orientación política en el marco de la Nueva Izquierda van unidos, incluso llegó a afirmar que fue la segunda la que le llevó a la primera²⁴. Lo mismo sucede con la génesis de ambas. Hall subrayó el hecho de que esta ‘primera’ Nueva Izquierda ‘no data de 1968 sino de 1956’ (Hall, [1990] 2010a: 18), año en el cual los tanques soviéticos entraron en Hungría para reprimir el movimiento de oposición contra el control político del país que se ejercía desde la URSS, es decir, en un momento que Hall calificó de ‘desintegración de un proyecto histórico / político completo’ (Hall, [1992] 2010c: 53)²⁵.

La defensa de Hall de una posición histórica común entre estudios culturales y la Nueva Izquierda británica, resulta significativa porque afecta directamente a los posicionamientos en los que ambos se desarrollaron: desde el marxismo pero en diálogo crítico con él. Nutridos a nivel teórico posteriormente con el ‘programa de traducción del trabajo europeo emprendido hacia finales de los sesenta y en los setenta por la *New Left Review*’ (Hall, [1990] 2010a: 22), en el marco de la ‘segunda Nueva Izquierda’ (Hall, [1990] 2010a: 22)²⁶. En su reposicionamiento de los presupuestos marxistas permanecieron atentos a ‘las segundas lecturas de Marx propuestas por Louis Althusser, por su teorización del papel específico de los “aparatos ideológicos del Estado” como la escuela y los medios’ (Mattelart y Neveu,

²³ Stuart Hall narra que: ‘La idea de fundar el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos fue originalmente un proyecto de Richard Hoggart. Una vez nombrado profesor de inglés, introdujo la idea en la Universidad de Birmingham’ (Hall, [1990] 2010a: 18).

²⁴ Stuart Hall escribió que: ‘Entré a los estudios culturales a partir de la Nueva Izquierda’ (Hall, [1992] 2010c: 53).

²⁵ Esta corriente política se construiría, en opinión de Hall, alrededor de textos como *La cultura obrera en la sociedad de masas* [The Uses of Literacy: Aspects of Working-Class Life with Special References to Publications and Entertainments] de Richard Hoggart, *Cultura y sociedad* [Culture and Society 1780–1950] de Raymond Williams y *La formación de la clase obrera en Inglaterra* [The Making of the English Working Class] de E. P. Thompson (Hall, [1990] 2010a: 18). Los tres libros también constituyeron la ‘cesura de la cual emergieron –entre otras cosas– los “estudios culturales”’ (Hall, [1990] 2010a: 18).

²⁶ Hall afirma que: ‘El proyecto de la segunda Nueva Izquierda fue crucial, junto con otros pocos editores de ese tiempo, de traducir libros que no estaban todavía disponibles para nosotros’ (Hall, [1990] 2010a: 22).

[2003] 2004: 81). En su explicación de esta influencia el profesor Josep Lluís Fecé escribió que:

La influencia de Althusser en los estudios culturales fue importante porque, entre otras cosas, situaba la ideología en el terreno de la *experiencia vivida* en lugar de considerarla como falsa conciencia. Ahora bien, tenía el inconveniente, al menos teóricamente, de negar al sujeto la posibilidad de no dejarse interpelar; dicho de otra forma: en la teoría althusseriana, el sistema de reproducción capitalista de los individuos funciona tan bien que no deja espacio ni posibilidad para el cambio (Fecé, 2004: 259-260).

Es aquí donde entra la importancia de la lectura del dirigente comunista italiano Antonio Gramsci, 'una influencia clave en los estudios culturales' (Stam, [2000] 2001: 260) que, como señala el teórico cinematográfico Robert Stam, 'se suelen mostrar más optimistas respecto a las posibilidades de resistencia que la teoría del aparato althusseriana' (Stam, [2000] 2001: 263). La sombra de Gramsci se ve especialmente en dos aspectos que fueron fundamentales para su desarrollo teórico de los estudios culturales británicos. En primer lugar, el cuestionamiento de 'la primacía, en el pensamiento marxista, de la base económica por encima de la superestructura ideológica' (Stam, [2000] 2001: 260) y, en segundo lugar, el uso de la idea de hegemonía, que 'frente al concepto de "ideología dominante" (...) comporta la idea de negociación entre las fuerzas sociales, políticas, culturales' (Fecé, 2004: 261).

En la crítica introducción que escriben Armand Mattelart y Érik Neveu sobre los estudios culturales, estos autores franceses defendieron que su período de expansión se produjo en los años ochenta y su consolidación internacional en la década de los noventa. Estas extensiones coincidieron con una pérdida de esos presupuestos iniciales que Stuart Hall se preocupaba de mencionar. Martin Barker y Anne Bezzer señalaron a este respecto que: 'lo que importa es que en los 70 si se deseaba estar involucrado en estudios culturales era casi una condición *sine qua non* estar también involucrado en el arco de iniciativas políticas radicales. Eso ya no es verdad de la misma manera en los noventa' (Barker y Bezzer, [1992] 1994: 9). Esta escisión hizo que Mattelart y Neveu hablasen de un proceso de 'despolitización' en relación a la 'evolución de los estudios culturales desde los años ochenta' (Mattelart y Neveu, [2003] 2004: 126) dentro de un contexto de avance de desarticulación de 'una parte importante de la red que agrupaba a los intelectuales de izquierda británicos y les proporcionaba puntos de contacto con los movimientos

sociales' además de la progresiva disgregación del 'sector popular' (Mattelart y Neveu, [2003] 2004: 127). Siguiendo la lectura de Mattelart y Neveu se podría decir que el éxito internacional de las teorías culturalistas va en paralelo al declinar de sus políticas, elemento constitutivo básico en su conformación original.

Dentro de su internacionalización, de intensidad variable según las geografías²⁷, la entrada de estas ópticas de estudio en el ámbito académico español fue minoritaria. No obstante, existen trabajos sobre cine en los cuales se puede constatar un conocimiento directo de estas propuestas y la articulación de unas inquietudes comunes. Un ejemplo de ello, es el repaso teórico que realizó Manuel Palacio sobre las teorías de la recepción en el cual se podía percibir su empatía hacia aquellas propuestas que defendían la condición activa de los espectadores cinematográficos y sus determinantes contextuales (Palacio, 1995a: 69-100). A lo largo de este texto, el profesor Palacio ya abordó los estudios culturales para cuya traducción al castellano propuso el término de 'Estudios Socioculturales' (Palacio, 1995a: 85).

En otros de sus trabajos sobre cinematografía, Palacio se enfrentó directamente a una problemática histórica concreta como la de la composición y el perfil del público del cine de los orígenes (Palacio, 1998a: 219-239) y estudió los ámbitos de elaboración discursiva y sus relaciones con la historia, como hace en su análisis de la recepción original entre la crítica cinematográfica de *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), una película emblemática dentro de la historia del cine en España y que ha sido recurrentemente atendida por la escritura cinematográfica, cuya Concha de Oro en el Festival de San Sebastián fue recibida con polémica. En este texto Palacio subrayó la historicidad de los procesos de significación e interpretación de una obra artística (Palacio, 2005: 195) y consideró que su sentido social y estético respondía 'a la dialéctica entre su factura textual y las circunstancias de cada tiempo histórico' (Palacio, 2005: 196).

Si en líneas anteriores mostrábamos una atención diversa con respecto a la recepción que llegaba hasta la actualidad sobre la investigación teórica e histórica

²⁷ El propio Stuart Hall expresaba su sorpresa sobre la 'fluidez teórica de los Estudios Culturales en Estados Unidos' (Hall, [1986] 2010d: 62), donde, en palabras de Hall, 'han llegado a ser un paraguas para casi todo' (Hall, [1990] 2010a: 20) sufriendo una 'rápida profesionalización e institucionalización' (Hall, [1986] 2010d: 61-62).

del cine, los estudios culturales británicos fueron claves en evidenciar la importancia de la recepción activa dentro de la agenda investigadora internacional²⁸. Entre las direcciones que según Barker y Beezer tomaron estos estudios desde finales de los ochenta y principios de los noventa estuvo ‘el paso de la noción de poder textual a una valoración de las estrategias interpretativas de los lectores y audiencias’ (Barker y Beezer, [1992] 1994: 17).

En su libro de estudios televisivos en Argentina centrado en la relación de audiencias, cultura y el poder, Alejandro Grimson y Mirta Varela, llamaron la atención sobre el hecho de que en América Latina se pudo percibir desde la mitad de los años setenta ‘un desplazamiento teórico, sumamente trabajoso, que busca reconstruir el lugar de los sujetos, ocluido en las perspectivas anteriormente hegemónicas’ (Grimson y Varela, 1999: 64). Para estos autores, los años ochenta fueron ya ‘la etapa de consolidación de la problemática de la recepción’ (Grimson y Varela, 1999: 64). En el marco de estos cambios en los estudios de comunicación, fue donde Grimson y Varela constataron una creciente presencia ‘de la Escuela de Birmingham –en particular de Stuart Hall– y de la Historia social, con trabajos de Edward P. Thompson’ (Grimson y Varela, 1999: 69) dentro del ámbito latinoamericano. En confluencia con ‘los múltiples exilios políticos que estructuraron nuevos circuitos de intercambio’ y la influencia en los debates de los estudios sobre cultura y comunicación en América Latina que ejercieron desde la segunda mitad de los ochenta teóricos como Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini (Grimson y Varela, 1999: 69).

No es de extrañar, que dentro de este desarrollo internacional en la investigación sobre la recepción y en un contexto de derivas y mundialización de los estudios culturales, propuestas como las citadas de Manuel Palacio explorasen dentro de la academia española estos ámbitos del consumo de la cultura, un campo por entonces subalterno dentro de los estudios sobre cine en el Estado español, pero privilegiado en los estudios culturales²⁹. No obstante, como se puede observar en el

²⁸ A ello contribuyeron artículos como ‘Codificación y decodificación en el discurso televisivo’ [Encoding and decoding in the television discourse] (Hall, [1973] 2004: 215-236) o libros como *The “Nationwide” Audience* (Morley, 1980).

²⁹ En sus conversaciones con Michel Sénécal, Armand Mattelart indicó que los estudios culturales habían cambiado de rumbo en la segunda mitad de los ochenta orientando su investigación hacia el estudio de las audiencias y la teoría de la recepción activa: ‘Es el momento conocido como “giro

Diagrama 1, el consumo no se concibe dentro del modelo teórico del circuito de la cultura como un fin en si mismo, sino que se plantea en conjunto con el resto de procesos culturales. Lo mismo sucedería con los modos de producción, tradicionalmente considerados en el análisis de artefactos culturales como el principal determinante del significado (Du Gay, 1997: 3), que aquí se convierten en otra esfera más que participa del sentido junto con el resto de las diferentes partes. Estos procesos generales permiten también en sus perspectivas de concreción el abordar aquellas cuestiones económicas que afectan directamente al producto cultural analizado. Algo que permite superar el ‘déficit de interés’ por la economía (Mattelart y Neveu, [2003] 2004: 69), una de las principales críticas que se le hizo a los estudios culturales desde la economía política, su ‘hermano enemigo’ por utilizar la expresión de Armand Mattelart (Mattelart, 2011: 163), sin que ello suponga caer en el reduccionismo económico.

Como explica Micael Herschmann, el modelo del circuito de la cultura ‘implica la necesidad de trabajar con una agenda bastante amplia de investigación que contemple tópicos que tradicionalmente están más presentes en trabajos de estudios culturales o de economía política de la comunicación. Esta perspectiva más global permitiría al investigador contemplar de forma crítica varios momentos cruciales y esferas de la vida social’ (Herschmann, 2011: 179). Herschmann subrayó además como una de sus ventajas ‘la incorporación de la etapa de regulación, en la cual el poder asume una posición central y la acción del sujeto para pasar a ser pensada en relación a los distintos procesos de control social’ (Herschmann, 2011: 182).

El otro ‘déficit de interés’, que achacan Mattelart y Neveu como ‘pecado original’ a los estudios culturales, afecta a la historia (Mattelart y Neveu, [2003] 2004: 69). En una entrevista posterior a este texto, Mattelart seguía manteniendo que frente a su impulso original, en los estudios culturales se había evaporado ‘la perspectiva de una historia cultural’ (Mattelart, [2010] 2013: 213). En este sentido, resulta interesante la lectura de ‘¿Estudios culturales o historia cultural?’, donde la profesora Jo Labanyi defendió la ‘importancia de ver los estudios culturales como una metodología, y no como el estudio de determinados objetos y prácticas’

etnográfico” (Mattelart, [2010] 2013: 212). En esta conversación, Mattelart defendía que este proceso se había traducido ‘en una inflación de textos teóricos sobre la recepción activa, sin validación empírica’ (Mattelart, [2010] 2013: 214).

(Labanyi, 2007: 18). En el artículo Labanyi apuntaba hacia una resituación de los estudios culturales desde lo contemporáneo hacia lo histórico, porque como ella misma ha escrito:

Si los estudios culturales van a ser consecuentes con sus premisas, deben poder analizar la relación de cualquier objeto o práctica con el sistema simbólico del cual forman parte –lo mismo con respecto al pasado como con respecto al presente–. Pero, por supuesto, los sistemas simbólicos no son universales, sino históricamente específicos, y los modelos teóricos usados necesitan adaptarse a las circunstancias concretas relevantes. Por esto a fin de cuentas, prefiero hablar, no de estudios culturales –término demasiado asociado con el análisis de medios de comunicación y el consumismo, ambos fenómenos del capitalismo tardío–, sino de historia cultural –lo cual implica la necesidad de tomar en cuenta el contexto histórico concreto, y además abre el camino al estudio de cualquier época histórica– (Labanyi, 2007: 18).

En lo que se refiere directamente con el circuito de la cultura, cabe destacar que durante la escritura de esta tesis doctoral, vio la luz en el año 2013 una segunda edición de este libro centrado en el *walkman* de Sony. Su aparición colocaba el propio texto en otra perspectiva con respecto al objeto cultural analizado. Algo que se hace evidente desde la introducción hecha específicamente para esta nueva versión. En ella hay una mirada hacia el pasado para explicar, desde los años diez del siglo XXI, el interés que podía tener una segunda edición de este trabajo, cuando el *walkman* no era ya un objeto de la vida cotidiana, en un mundo cultural dominado por otros dispositivos móviles e interactivos. Se planteó así el interés que podía tener la comparación entre las prácticas asociadas al *walkman* y las que lo están a los modernos dispositivos (Du Gay y Madsen, 2013: X).

Este planteamiento comparado, subrayaba la perspectiva histórica en el modelo relacional para revelar cambios y continuidades con respecto a los modos en los que estas tecnologías habían sido representadas, identificados con, producidas, consumidas y reguladas (Du Gay y Madsen, 2013: X). En palabras de los autores de la introducción: ‘La identificación y conceptualización de estas continuidades y cambios es central en la segunda edición de *Doing Cultural Studies*’³⁰ (Du Gay y Madsen, 2013: X). De este modo, la comparación histórica era ahora asumida y reivindicada como un método central del pensamiento analítico (Du Gay y Madsen, 2013: XI).

³⁰ El texto original de procedencia es: ‘The identification and conceptualization of such continuities and changes is central to this second edition’. Traducción propia del inglés.

Durante el paso de los años que separaron las dos ediciones, se habían modificado las dinámicas de la interacción, la relación entre las diferentes partes e, incluso, el vocabulario conceptual con el que se había conformado su explicación originalmente. No obstante, el modelo de circuito de la cultura seguía siendo 'heurísticamente útil' (Du Gay y Madsen, 2013: XII), sus partes principales eran operativas pero, lo más interesante para nuestro trabajo, adquiriría una nueva posición dentro del proyecto que planteaba ahora el propio libro. *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* había construido su reflexión originalmente desde un método con el cual abordar un objeto cultural contemporáneo a su escritura. En su segunda versión se subrayaba también la importancia de la perspectiva histórica y las posibilidades de esa metodología en relación a ella. Es decir, en la propuesta más reciente del libro se producía un desplazamiento desde un método relacional hacia una historia relacional.

Como estudio de unas prácticas fílmicas del pasado, este trabajo se sitúa en los intereses de esos modos de hacer relacionales pero puestos al servicio del estudio histórico. Aunque se plantea desde un punto de vista de organización estructural diferente al que llevaron a cabo los autores de *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*. En esta obra los procesos del circuito de la cultura se tomaron como base para las secciones del libro (Du Gay, 1997: 3) planteadas en la práctica como interconexiones. Un tipo de estructura que era la más eficaz para un texto que exploraba las posibilidades de un modelo teórico. Si, como señalaron sus autores en la segunda edición, este modelo era sobre todo un dispositivo pedagógico (Du Gay y Madsen, 2013: XI), nacido en el contexto de una propuesta educativa (Du Gay y Madsen, 2013: XIII) y debía de ser considerado en su calidad de libro de texto (Du Gay y Madsen, 2013: XV), la aplicación elegida fue la vía más clarificadora posible para la explicación de este modelo que se estaba presentando. Recientemente, en trabajos sobre cine en el Estado español se ha tomado como base este modelo, asumiendo la interconexión de los procesos en un análisis que organiza su caso de estudio a partir de apartados homónimos con cada una de las partes del circuito (Velázquez, 2013)³¹. En cambio, lo que propondremos en el diseño de esta investigación doctoral será un sistema abierto a todas las partes indicadas en el

³¹ Como sucede en el artículo 'La Tía Tula de Miguel Picazo a la luz del circuito de la cultura' de la investigadora Raquel Velázquez Velázquez (2013).

diagrama del circuito de la cultura, incluido dentro del análisis de los casos de estudio pero desde una aplicación flexible, sin que estos se conviertan en elementos estructurantes para capítulos de estudio dedicados específicamente a cada uno de ellos. Se debe de recordar que estos diferentes procesos que componen el circuito no se conciben originalmente dentro de compartimentos estancos sino que interactúan continuamente, solapándose y entrelazándose (Du Gay, 1997: 4). Por ello, los aspectos de cada uno de los procesos pueden remitir a otros de los anteriormente planteados o todavía por estudiar.

1.3. Las variables de lo popular, el impulso genealógico feminista y los desbordamientos de lo nacional.

En 'Estudios culturales y cine en España', publicado en el año 2007, Manuel Palacio destacó como en ese momento los métodos de los estudios culturales todavía resultaban periféricos en las investigaciones sobre cine en el España. Dentro de ese artículo Palacio señalaba, en primer lugar, como causa de esta atención secundaria 'el poco interés analítico –la falta de legitimación universitaria, podría decirse– que suscita en España, la cultura popular' (Palacio, 2007: 70). Esta posición situaba su desarrollo teórico en el Estado español en un espacio de diálogo diferente al que se había dado en otras geografías como las latinoamericanas.

Como expusieron Mattelart y Neveu, en América Latina 'los interrogantes sobre las culturas populares y las identidades culturales (....) ofrecen una extensa memoria política' (Mattelart y Neveu, [2003] 2004: 118). Dos ámbitos de investigación que preceden en Latinoamérica 'al campo reconocido generalmente como Estudios Culturales' (Arias, 2012: 29) y que también fueron fundamentales en ellos. Asumiendo esta tradición anterior, Arturo Arias planteó incluso 'los estudios culturales latinoamericanos como forma endógena del conocimiento' (Arias, 2012: 12-48) y Daniel Mato, desde la crítica hacia la idea de unos 'estudios culturales latinoamericanos', propuso la denominación 'estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder' (Mato, 2003: 73-111)³².

³² Como señaló Mato, autores referenciales de esta corriente como Jesús Martín Barbero y Néstor García Canclini habían expresado que su práctica investigadora se desarrolló previamente a tener conciencia de esta etiqueta (Mato, 2003: 73). Con visión retrospectiva Martín Barbero afirmó que: 'Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera' (Martín-Barbero, 1997) y García Canclini señaló que comenzó 'a hacer estudios culturales antes de darme cuenta que así se llamaban' (García Canclini, 1996: 84). El texto original de procedencia es: 'I became

Al contrario de lo que sucedía en América Latina, Helen Graham y Jo Labanyi escribían a mediados de la década de los noventa que ‘Los estudios culturales españoles están en su infancia’³³ (Graham y Labanyi, 1995: V). Siguiendo las líneas principales que se expusieron en su trabajo conjunto con Helen Graham, Labanyi remarcó en un trabajo posterior la represión selectiva a la que se había visto sometida la cultura popular y de masas durante la dictadura de Franco (Labanyi, 2002: 7) y apuntó hacia la cooptación de la cultura popular por parte del franquismo como factor principal en la pérdida continua de atención crítica prestada por los académicos españoles a otras cosas que no fuesen las formas de la ‘alta cultura’ (Labanyi, 2002: 7). Jo Labanyi también observó la tradición marxista de la oposición antifranquista como otro obstáculo para el estudio de la cultura popular y de masas en el Estado español (Labanyi, 2002: 11). Algunos de estos intelectuales ‘asociaban la cultura popular con el populismo del régimen, y optaron por la cultura de élite como vehículo de protesta’ (Labanyi, 2007: 15-16). El papel de esta oposición fue fundamental en la construcción de la cultura del post-franquismo³⁴.

La idea de lo popular durante el franquismo y su relación con la cinematografía fue también objeto de un interesante diálogo entre Jo Labanyi y Santos Zunzunegui que se recogió en forma de texto (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 83-103). En el debate, lleno de elementos conciliadores, se confrontaban dos modos de entender el estudio

involved in cultural studies before I realized this is what is called’. Traducción de Daniel Mato (2003: 73). Ambos fueron dos de los protagonistas de la institucionalización de la investigación sobre culturas populares que se dio en América Latina durante la década de los ochenta (Mattelart y Neveu, [2003] 2004: 119) y en la configuración de su pensamiento compartieron referencias teóricas comunes con los estudios culturales británicos como, por ejemplo, la del mencionado Antonio Gramsci (García Canclini, 1986: 13-33, Martín-Barbero, 1987).

³³ El texto original de procedencia es: ‘Spanish cultural studies are in their infancy’. Traducción propia del inglés. Así comenzaba el prefacio del *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*, publicado hace ahora veinte años por Oxford University Press y en el que Helen Graham y Jo Labanyi actuaron como editoras. El hecho de sentir una falta de trabajos interdisciplinarios en el campo de estudio sobre cultura española, hizo que las editoras se planteasen una publicación que proveía de una visión panorámica, con diversidad de tendencias y materiales de investigación, elaborada a partir del trabajo de especialistas que desarrollaban su labor en Gran Bretaña, España, Francia y Estados Unidos (Graham y Labanyi, 1995: V). Había también en él un interés por proporcionar un material para el estudio que lograra introducir el interés sobre España más allá de un ámbito disciplinar exclusivamente centrado en la cultura española (Graham y Labanyi, 1995: V-VI) y por transmitir la comprensión de las formaciones culturales como algo central para el entendimiento de las tensiones y contradicciones que hay en la España moderna (Graham y Labanyi, 1995: VI).

³⁴ Después de Franco parte de la oposición antifranquista tuvo un papel destacado en la construcción de la política y hábitos culturales, también en los rumbos del sistema universitario en España, alcanzando algunos de sus miembros cargos políticos, especialmente durante el gobierno socialista (1982-1995) (Labanyi, 2002: 11).

de la cultura. Algo que se evidenciaba en los puntos sobre los cuales centraban en mayor medida su entendimiento de lo popular y que delataban modos diversos en el proceder investigador. En coherencia con los presupuestos culturalistas, Labanyi incidía en su ligazón con las formas de consumo, cuestión que ya había expuesto en trabajos previos (Labanyi, 2007: 17). Como ella misma señalaba:

A mí me seduce mucho la definición ofrecida por Pierre Bourdieu, para quien la diferencia entre cultura alta y cultura popular no tiene nada que ver con el contenido y forma del producto cultural, ni siquiera con la clase de origen de su productor, sino que se mide en términos de quiénes consumen el producto cultural y, sobre todo, del modo en que lo consumen. Así que, para Bourdieu, la cultura alta es la que se consume de una manera intelectual, autorreflexiva, distanciada; mientras que la cultura popular es la que se consume de una manera inmediata, emocional, a veces incluso corporal (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 83-103).

Santos Zunzunegui manifestaba su acuerdo general con estos presupuestos y los puntos de vista que había expresado Labanyi (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 94), pero introducía un matiz que sugería como complementario, aunque resultaba de gran calado: ‘Como usted sabe, por metodología y –por supuesto– también por afinidad electiva, mis trabajos se mueven sobre todo en el campo del análisis textual’ (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 94). En la conversación Zunzunegui realizaba además un reproche a los estudios culturales por:

su relativa insensibilidad a la dimensión material de las películas, a su falta de atención hacia el hecho de que, al fin y al cabo, una película no son sino imágenes y sonidos organizados para producir una serie de efectos cognitivos y sensoriales y que conoceremos éstos tanto mejor cuanto mejor seamos capaces de describir sensatamente aquéllos (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 101).

Algo que condicionaba su respuesta a la hora de abordar cómo plantear la cultura popular y la ‘cultura culta’, por citar el término que él utiliza en este diálogo (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 95). Desde el textualismo, Zunzunegui no establecía el consumo como elemento de partida para sus razonamientos sino que su base reflexiva partía del texto fílmico. Atendiendo a los criterios que desarrolló Zunzunegui en la introducción de su libro *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español* (Zunzunegui, 2005: 11-16), se podría esbozar su modo de proceder con el siguiente esquema:

Texto fílmico ! Contexto pertinente de interpretación

Como se puede observar, las directrices con las que Santos Zunzunegui concibió este trabajo llevan del texto a un contexto pertinente de interpretación (Zunzunegui, 2005: 15), teniendo el segundo elemento una dependencia del primero porque en su opinión 'si el contexto (...) no está inscrito en el texto, no ha dejado sus huellas indelebles en el mismo, de poco vale traerlo a colación' (Zunzunegui, 2005: 15). La consecución de un contexto pertinente de interpretación vendría facilitada por la atención de las instrucciones emitidas desde el propio texto (Zunzunegui, 2005: 15).

Al tratar las relaciones entre lo popular y lo culto siguió este modo de proceder y para ilustrar sus reflexiones seleccionó como 'caso ejemplar' (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 95) *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971)³⁵. Un largometraje que le permitía plantear la interacción entre la cultura popular y la 'cultura culta' desde las operaciones que se realizaban en su propia construcción, es decir, desde el propio texto. En palabras de Zunzunegui:

La película que tiene, por supuesto, otros aspectos de interés me atrae sobre todo por la forma en que maneja un material de partida como son toda una serie de canciones populares de los años cuarenta y cincuenta; y las utiliza para producir una especie de *détournement* que las convierte en instrumento arrojado contra el franquismo mediante su *frottage* con las imágenes documentales de aquellos tiempos del hambre y el miedo (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 95).

Las reflexiones sobre lo popular llevan a Zunzunegui a plantear una serie de formas culturales presentes en el período pre-cinematográfico que tendrían un largo recorrido dentro de la cultura española. En un texto anterior las definiría como 'enraizadas en la tradición nacional y, dotadas, en la mayoría de los casos, de gran raigambre popular' y las concebía como 'propias' (Zunzunegui, 2002: 13). De ahí que se propusiera explorar de qué manera 'el cine español reformula, sobre bases nuevas, tradiciones culturales antiguas' (Zunzunegui, 2002: 14) lo que se traduce en el seguimiento de 'formas de lo mismo' (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 101). Este rastreo se convierte en una historia del estilo, en una la localización de textos fílmicos que entroncan con estas tradiciones, también a través de determinadas

³⁵ Cabe mencionar que la película de Martín Patino es de las que ha logrado entrar en las geografías de la institución-arte. Piénsese, por ejemplo, en su presencia dentro de la remodelación del contexto expositivo del *Guernica* (Pablo Picasso, 1937) diseñado por Manuel Borja-Villel, director del Museo Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, en el año 2008.

prácticas actorales³⁶, observando cómo persisten y cómo han variado³⁷. Un ‘humus’, esta es la palabra que Zunzunegui utilizó en varios trabajos (Zunzunegui, 2002: 13, Labanyi y Zunzunegui, 2009: 84), desde el cual discriminar las versiones ‘degradadas de lo popular’ (Zunzunegui, 2005: 84), como las puestas al servicio de la política cultural franquista. Expresión a la que acude al ser interpelado por Jo Labanyi sobre la ‘falta de estudios sobre el cine popular en España’ (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 83). En su respuesta Zunzunegui coincidía en señalar al descrédito que sufrió durante el régimen encabezado por el general Franco:

(...) en la medida en que se lo asociaba, de forma sin duda demasiado rápida y general, con las estrategias del franquismo a lo largo de los años cuarenta del pasado siglo para poner al servicio de su política toda una serie de formas degradadas de lo popular que tendían a confundirlo con determinadas expresiones folklóricas (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 83).

En un sentido similar, José Luis Castro de Paz y Josetxo Cerdán se refirieron a algunos ‘ejemplos del cine folclórico andalucista’ (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 113), el cual ‘se degrada hasta la descomposición a partir de trivializaciones’ (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 113). Este libro conjunto de Cerdán y Castro de Paz sobre el cine español de los años cincuenta, construido desde alguna de las herencias teóricas dibujadas por Zunzunegui, toma como base la reivindicación de: ‘las formas de la cultura popular que el Franquismo atacó, precisamente por lo que de populares y subversivas podían tener, desde el inicio de su imposición sobre todos los españoles’ (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 10). En opinión de estos autores, las ‘formas culturales propias’ (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 10) sobrevivieron durante el cine español de los años cuarenta y cincuenta. Sin embargo, ‘el Franquismo contó con el más insospechado aliado: buena parte de la militancia antifranquista

³⁶ Sobre su importancia en este aspecto Zunzunegui escribió que no ‘había existido una preocupación por intentar esbozar una tipología que trazase el mapa de los correspondientes estilos interpretativos desarrollados por nuestros cómicos; mapa que bien pudiera servir de base ulterior para situar dicha actividad en el lugar que le corresponde entre los múltiples y más bien variopintos aspectos que pueden y deben ser tenidos en cuenta a la hora de tratar de adelantar los, sin duda, complejos elementos que configuran la singularidad de la cinematografía española’ (Zunzunegui, 2005: 142).

³⁷ Una práctica investigadora dentro de la cual Zunzunegui encuentra lo más acreditado de las obras escritas sobre cine hecho en España. En su opinión: ‘los estudios más solventes que se llevan a cabo en España acerca del cine español tienen como orientación sustancial el sacar a la luz la manera en la que nuestro cine prolonga, desarrolla y reescribe (a la altura de cada momento histórico) toda una serie de elementos que forman una especie de “hilo rojo” que atraviesa las distintas prácticas culturales que se han sucedido en el impreciso marco de eso que para entendernos denominaré (entrecorriendolo cuidadosamente) “cultura española”’ (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 84).

que, en un proceso de ceguera progresiva, había identificado al cine popular español con el cine franquista' (Castro de Paz y Cerdán, 2011: 10).

Para conseguir una comprensión más adecuada de la propuesta de Castro de Paz y Cerdán simplemente destacar brevemente dos cuestiones. La primera es que continúa un proyecto que ya había anunciado en libros anteriores Castro de Paz (2002): la recuperación de un corpus despreciado en el cual se busca conseguir una mayor profundidad en el estudio de las relaciones con la política franquista, sin concebirlo como una mera emanación directa de su ideología dominante, también en sus formas populares. La segunda es que, tanto Josetxo Cerdán como Castro de Paz, pertenecen a una generación de investigadores cuya formación y conocimientos sobre cinematografía se adquirió y desarrolló más desde el ámbito académico que desde el campo periodístico. Dentro de los ciclos que expuso Emeterio Diez Puertas sobre la historiografía del cine en España, ambos se ubicarían dentro del 'tercer ciclo historiográfico' (Diez Puertas, 2003: 15), aparecido en los años noventa y cuya mayor peculiaridad sería que su llegada a la historia del cine se produjo desde las aulas: 'en lugar de pasar por la crítica cinematográfica, acceden a la profesión presentando sus tesinas, sus tesis o bien adelantando sus investigaciones en revistas de carácter académico' (Diez Puertas, 2003: 15).

Como deja patente el diálogo entre Labanyi y Zunzunegui, diversos modos de entender el trabajo investigador sobre la cultura llevan también a una forma diferente de plantear lo popular en su estudio. A pesar de estas variaciones metodológicas y conceptuales, ambos compartían, como también sucedía con Manuel Palacio, la queja sobre una carencia en relación con los estudios sobre cine popular español. Algo que según el historiador Jorge Uría afectó de modo general a la 'historiografía española', la cual poseía 'una vieja deuda con una cultura popular a la que sólo recientemente se le ha comenzado a prestar la atención que requiere' (Uría, 2003: 13). La incorporación de especialistas sobre cinematografía formados en la universidad española, desde el citado 'tercer ciclo historiográfico', a lo que habría que unir una significativa contribución de investigadores e investigadoras que han abordado el cine hecho en España desarrollando su actividad académica fuera del Estado, supuso un inevitable desarrollo de los estudios fílmicos sobre este campo. Aunque la queja persiste, tras un trabajo de décadas se ha conseguido

conformar un corpus de investigación al respecto³⁸, dentro del cual han aparecido propuestas que dialogan críticamente con la tradición cinéfila española, sus posicionamientos con respecto a lo popular y la manera en que se vincula a la identidad nacional³⁹.

El déficit de interés sobre lo popular llevó a Josep Lluís Fecé a señalar un predominio del ‘pesimismo frankfurtiano’ en las investigaciones realizadas sobre cine en España (Fecé, 2012: 169). Al contrario de lo que había sucedido con los estudios culturales británicos, que habían respondido críticamente a la desconfianza sobre la cultura de masas expresada por Theodor Adorno y Max Horkheimer (Labanyi, 2002: 11), Labanyi también señaló esta visión como ‘hegemónica en la universidad española’ (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 85). Aunque se necesitaría de un desarrollo más profundo para corroborar estas afirmaciones, la dicotomía Gramsci vs. Adorno/Horkheimer que va implícita no concluye en un entendimiento unívoco sobre estas cuestiones. Por recurrir al diálogo expuesto entre Labanyi y

³⁸ Diversos autores (Labanyi, 2007: 17, Uría, 2003: 13) han indicado la importancia del hispanismo francés, destacando la figura de Carlos Serrano, en lo que respecta a la investigación sobre cultura popular española. Trabajos relacionados con el campo de la cultura popular se encuentran en las mencionadas labores como editora de Jo Labanyi, primero en coedición con Helen Graham (Graham y Labanyi, 1995), y después como editora en solitario (Labanyi, 2002). A esto hay que sumar su labor de edición realizada en colaboración con Tatjana Pavlovič y centrada de modo más específico en el cine (Labanyi y Pavlovič, 2013). Labanyi forma parte también del grupo fundacional de editoras y editores del *Journal of Spanish Cultural Studies*, dentro de cuyos intereses se encuentra la cultura popular. En el artículo ‘Lecturas del cine español desde la cercanía de la distancia’, Valeria Camporesi señalaba ‘la relevancia del estudio del cine popular’ como una de las trayectorias de mayor productividad ligadas a los estudios sobre cine en el campo del hispanismo (Camporesi, 2008: 6). Una versión introductoria a la problemática desde la óptica de la academia anglosajona se puede encontrar en *Spanish Popular Cinema*, editado por Antonio Lázaro Reboll y Andrew Willis (2004). No obstante, en la actualidad resultaría equivoco trazar una dicotomía de interés exterior frente desinterés interior, los flujos académicos entre esta labor realizada desde el extranjero posee cada vez más vasos comunicantes con la academia española y viceversa. Lo cierto es que hoy en día el conjunto de trabajos que toman como base el estudio del cine popular realizados dentro del Estado español van desde investigaciones que plantean *Torrente, el brazo tonto de la ley* de Santiago Segura abordando el concepto de blockbuster (Esquirol y Fecé, 2001: 27-39) hasta textos que trabajan el cine de Miguel Albaladejo en las herencias teóricas de García Canclini y Stuart Hall (Fernández Labayen, 2007, 107-123). Una historia general sobre cine español publicada en esta década, como la de Vicente Benet, incluyó apartados que reflexionan sobre lo popular abordando también la cuestión del estrellato y del cine de género (por ejemplo Benet, 2012a: 283-312). Dos materias de estudio que han avivado las inquietudes de lo popular, dentro y fuera de España (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 2011; Beck y Rodríguez, 2013). Relacionado con el período de nuestra tesis doctoral, se articuló dentro de la academia española el proyecto I+D+i *Ideología, valores y creencias en el ‘cine de barrio’ del tardofranquismo (1966-1975)* encabezado por Miguel Ángel Huerta Floriano y que obtuvo financiación ministerial (Ref. HAR2009-08187). Capítulo aparte merecería la, en algunos casos, exitosa emergencia de la animación en el cine español contemporáneo (Marzal y Soler, 2014: 89-99).

³⁹ Léase al respecto el apartado titulado ‘Culturas cinéfilas y cine español’ del libro *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos* (Pujol, 2011: 171-181).

Zunzunegui, a pesar de que ambos asumieron a lo largo de su trayectoria la influencia de Antonio Gramsci (Labanyi, 2007: 16; Zunzunegui, 2011b: 10-11), a la primera le lleva, por ejemplo, a hablar a cuestiones relacionadas con el consumo⁴⁰ y al segundo a sugerir el estudio sobre la posible existencia de un cine español ‘nacional popular’, ‘semejante al ideal cultural acuñado por Gramsci’ (Zunzunegui, 2011b: 10). A falta de un mayor desarrollo académico, cabe también señalar, que si focalizamos nuestra atención dentro del contexto de producción teórico contemporáneo al objeto de estudio que exponremos a lo largo de esta tesis doctoral, se puede observar que las preocupaciones sobre lo popular distaban de estar ausentes.

El libro *El cine militante*, que bebe de las teorías frankfurtianas y gramscianas, fue editado originalmente en Madrid durante 1976. En el instante de su publicación se convirtió en una de las reflexiones de referencia en el Estado español sobre la materia del cine militante y todavía hoy continúa siéndolo. Para sus argumentaciones, su autor, Andrés Linares, acudió al término de ‘industria cultural’ (Linares, 1976: 6) desde los presupuestos de Horkheimer y Adorno ([1947] 1998: 165). Linares era en ese momento miembro del todavía clandestino Partido Comunista de España (PCE), se había formado como cineasta en la Escuela Oficial de Cine, había sido un protagonista temprano de las prácticas fílmicas de contrainformación desarrolladas durante la dictadura franquista y fue también uno de los cofundadores del denominado Colectivo de Cine de Madrid, cuyo estudio se abordará en esta tesis doctoral. Desde su anhelado ‘camino hacia el socialismo’ (Linares, 1976: 11), denunció la cultura de masas y asumió la idea de industria cultural en la que veía: ‘un gran medio, el más poderoso quizás, de mantener a las masas no solo oprimidas, sino también engañadas y, hasta cierto punto, satisfechas de su situación’ (Linares, 1976: 10). Aunque las tesis de Gramsci no le eran desconocidas y en el mismo escrito recurrió también al concepto de hegemonía para desarrollar introductoramente su reflexión:

La obra de arte o el producto cultural burgués no debe de verse sólo en una relación lineal, directa y causal del capitalismo. El problema es mucho más complejo. El producto cultural no constituye un mero reflejo de la sociedad que se produce, sino que se integra en ella de un modo mediatizado, e indirecto, relacionado más que con

⁴⁰ ‘Gramsci supone que los consumidores subalternos saben elegir y manipular lo que consumen, ajustándolo a sus propias necesidades’ (Labanyi, 2007: 16).

el concepto de dominio o tiranía cultural con el de 'hegemonía', tal como lo definió Antonio Gramsci (Linares, 1976: 7).

No obstante, esta mirada hacia Gramsci de la que Linares se servía, para desmarcarse de una cierta concepción totalizadora sobre lo cultural, no significaba la pérdida de su dependencia con respecto al concepto de 'industria cultural' entendido en sentido frankfurtiano y, por lo tanto, con una connotación negativa⁴¹. En su denuncia sobre la cultura de masas, Linares rescataba componentes de trabajos que habían opuesto la 'industria cultural' a una 'auténtica cultura popular al servicio de las masas' (Linares, 1976: 8), pero no renunciaba a la cinematografía como forma de resistencia. Su propuesta fue la de un cine que pretendía 'sustituir al cine como "opio del pueblo" por el "otro" cine que cumpla precisamente la función opuesta (Linares, 1976: 15). Ese 'otro cine' llevó a Linares a tratar en su libro el movimiento internacional del cine militante del que él era un practicante. Al recordar de qué modo habían nacido sus posicionamientos grupales como cineasta militante, Linares afirmó en una entrevista que estas habían surgido del objetivo compartido por varios militantes de 'poner sus conocimientos y capacidad profesional al servicio de la lucha popular' (Antolín, 1978b: 65).

Durante la transición, también en los todavía emergentes estudios de comunicación en España, se planteó la investigación de las *Alternativas populares a las comunicaciones de masas*, como se tituló un libro editado por José Vidal-Beneyto que recogió las propuestas de un congreso internacional que tuvo lugar en Cambrils (Tarragona) y Barcelona en mayo de 1978 (Vidal-Beneyto, 1979: IX). En su introducción, José Vidal-Beneyto identificó la comunicación popular con la que 'hace posible la expresión de las aspiraciones y expectativas colectivas producidas por y desde los grupos sociales de base' (Vidal-Beneyto, 1979: XXXIX). Dentro de las alternativas populares que el libro incluyó, estaban textos de Ignacio Ramonet sobre cine militante (Ramonet, 1979: 193-200) y de Román Gubern sobre cine clandestino en Cataluña (Gubern, 1979: 177-180), entre otros. En su escrito Gubern mencionó la existencia de un 'mercado político interno' (Gubern, 1979: 179) como 'fuente potencial de financiación del cine militante' (Gubern, 1979: 179). Por 'mercado político' Gubern entendía:

⁴¹ Este concepto no siempre se entendió igual a lo largo del siglo XX. Para una breve aproximación sobre su evolución léase 'Las industrias culturales como concepto' de Luis A. Albornoz (2005: 18-22).

un conjunto de espacios alternativos a la exhibición cinematográfica comercial, tales como fábricas, escuelas, facultades universitarias, parroquias, cineclubs, etc. Es decir, aquellos lugares definidos por una frecuentación masiva, pues la solución más funcional residía en llevar al cine a los lugares caracterizados por la concentración humana (Gubern, 1979: 179).

Incluso si compartimos la visión mencionada de Labanyi quien, desde la influencia de las tesis de Bourdieu, asumía una definición de lo popular determinada por su consumo, este mercado político del que habló Gubern fue una tentativa de construir un circuito popular de exhibición, paralelo y alternativo al de las salas comerciales.

Las preocupaciones de lo popular, aunque con una traducción en la puesta en práctica no necesariamente coincidente con el cine propugnado por Linares, estaban presentes en la cultura de oposición al franquismo y sus derivas transicionales. Por otro lado, la administración franquista se había ocupado y preocupado de señalar aquellas 'Tendencias conflictivas de la cultura popular', como se titula un documento del Ministerio de Información y Turismo elaborado a comienzos de los años setenta durante el período en el que Alfredo Sánchez Bella fue ministro (Ysàs: 2004: 64). En su texto⁴² se puede encontrar, dentro de la cinematografía, la mención a productores, críticos y cineastas concretos, algunos no necesariamente masivos⁴³. Lo popular no era, por lo tanto, una ausencia sino un espacio de conflicto. Un concepto de 'estatuto problemático' (Uría, 2001: 325)⁴⁴ cuyo sentido, no discrecional pero sí variable⁴⁵, llevó a diferentes latitudes en su

⁴² El documento se puede consultar dentro de libro de Pere Ysàs *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975* (Ysàs, 2004: 237-249).

⁴³ Calificados como 'personas conflictivas' se mencionan en este documento indicando la profesión de 'director de cine' a: Antonio Artero, Pedro Alea, Juan Antonio Bardem, Juan Cobos, Víctor Erice, José Luis Egea, Antonio Eceiza, Angelino Fons, Claudio Guerín, García Atienza, Miguel López Yesero, José Antº Molina, Ricardo Muñoz Suay, Miguel Picazo, Basilio Patino, Francisco Regueiro, Carlos Saura y Santiago San Miguel. También como 'productor' a Francisco Molero, Elías Querejeta y Luis Sanz y como 'crítico' Ricardo Doménech, Ramón Gómez Redondo, Waldo Leiro, Vicente Molina Foix, Julio Martínez, Luis Revenga, Miguel Rubio (Ysàs, 2004: 240).

⁴⁴ Al debate Gramsci / Adorno, el historiador Jorge Uría añadió a un tercer actor en el caso del desarrollo de la historiografía sobre cultura popular en España. Uría consideraba que en estos terrenos, la influencia en España de Louis Althusser había sido mayor que la ejercida por Gramsci y Adorno (Uría, 2001: 352). En líneas posteriores retomaremos la influencia althusseriana en la escritura sobre cine español.

⁴⁵ John Storey habló de seis definiciones diferentes sobre la cultura popular. Como síntesis de sus puntos de partida se puede hablar de: 1) la concepción cuantitativa, es decir, 'la cultura que gusta a muchas personas' (Storey, [2001] 2002: 20); 2) la cultura popular entendida como 'lo que queda una vez hemos decido lo que es la alta cultura', lo que implica una definición de la 'cultura popular como una cultura inferior' (Storey, [2001] 2002: 20); 3) la que identifica cultura popular con 'cultura de

aplicación en los debates sobre cultura. Como escribió Joanne Hollows: 'las maneras de conceptualizar lo popular determina las maneras en que se estudia y analiza y, a la vez, da forma a ideas diferentes de políticas culturales' (Hollows, [2000] 2005: 20).

Junto con lo popular, Manuel Palacio señalaba cuestiones como el género dentro de la segunda causa en la que explicaba la escasa permeabilidad que habían tenido los estudios culturales en la comunidad científica audiovisual española. En opinión de Palacio 'los estudios de género, las problemáticas que suscita la representación de las minorías o los procesos identitarios a partir de las imágenes en movimiento ocupan como temas de investigación o docencia una posición marginal en el panorama intelectual del país' (Palacio, 2007: 70). En el referido diálogo entre Labanyi y Zunzunegui, la investigadora británica subrayaba lo 'fundamental' que había sido 'la cuestión del género (...) en la teoría cinematográfica anglosajona, en el caso de la crítica feminista y psicoanalítica impulsada por Laura Mulvey a partir de los años 70 (...) y posteriormente en la crítica cultural', frente a la menor importancia que había tenido esta 'cuestión del género' para los 'estudiosos del cine en España' (Labanyi y Zunzunegui, 2009: 83-103). En coincidencia con lo expuesto por esta investigadora y asumiendo la diferencia de escala en la presencia que tradicionalmente han tenido estos debates en la academia española y en la anglosajona, indicar que los posicionamientos de género y las teorías feministas tampoco tuvieron un fácil acomodo en el seno de los estudios culturales⁴⁶.

masas' (Storey, [2001] 2002: 24); 4) la cultura popular como aquella 'que tiene origen en la "gente"'. Es la cultura folclórica. Es una cultura de la gente para la gente (Storey, [2001] 2002: 26); 5) la cultura popular dentro del desarrollo del concepto de hegemonía de Gramsci como 'lugar de lucha entre la "resistencia" de los grupos subordinados y las fuerzas de "incorporación" que operan en interés de los grupos dominantes (Storey, [2001] 2002: 27); 6) la cultura popular en el seno del debate sobre la posmodernidad, la cultura posmoderna 'ya no reconoce la distinción entre alta cultura y cultura popular' (Storey, [2001] 2002: 30).

⁴⁶ En palabras de Stuart Hall: 'Como resultado de la importancia creciente del trabajo feminista y los inicios del movimiento feminista a comienzos de los setenta, muchos de nosotros en el Centro – especialmente, naturalmente, hombres– pensamos que era hora de producir buen trabajo feminista en estudios culturales. Y en verdad nosotros tratamos de comprarlo, de importarlo, de atraer buenas académicas feministas. Como es de esperar, muchas de las mujeres en estudios culturales no estaban terriblemente interesadas en este proyecto benigno. Estábamos abriendo las puertas a estudios feministas, siendo hombres buenos, transformados. Y, sin embargo, cuando irrumpió a través de la ventana, las resistencias insospechadas salieron a la superficie –el poder patriarcal totalmente instalado, que creía que se había negado a sí mismo–. No hay dirigentes aquí, solíamos decir: todos, estudiantes de postgrado y profesores, estamos juntos aprendiendo cómo practicar estudios culturales. Ustedes pueden decidir lo que quieran, etc. Y sin embargo, cuando se cuestionó la lista de lecturas... Ahora es allí donde realmente descubrí la naturaleza de género del poder. Mucho tiempo después de

La teórica Joanne Hollows, quien precisamente se preocupó de estudiar cómo las diferentes concepciones de cultura popular implicaban ‘una noción diferente de política cultural feminista’ (Hollows, ([2000] 2005: 20) señaló que la discusión sobre lo popular como ‘crucial’ para entender la ‘falta de solapamiento’ entre ‘el feminismo y los estudios culturales’ (Hollows, ([2000] 2005: 25). Hollows escribió que ‘muchas feministas que trabajan dentro de los estudios culturales han señalado la dificultad de convertir el género en una dimensión central en una forma de análisis que hace de la clase la dimensión central’ (Hollows, [2000] 2005: 25-26).

En la introducción del libro *Feminismo y teoría fílmica*, la teórica Giulia Colaizzi definía el feminismo como un conjunto ‘de teorías y prácticas políticas’ que ‘ha tomado como punto de partida para su desarrollo el análisis histórico-social de la opresión subordinación/explotación de las mujeres en los modelos dominantes de producción y en las relaciones sociales’ (Colaizzi, 1995: 9). Dentro de la teoría fílmica, hemos visto como Jo Labanyi citó a Laura Mulvey para ilustrar reflexiones que beben de la teoría psicoanalítica aplicada al feminismo. El influyente artículo de Mulvey *Placer Visual y Cine Narrativo* [Visual Pleasure and Narrative Cinema], ‘piedra angular para la teoría fílmica feminista’ (Colaizzi, 1995: 22) se servía del psicoanálisis para:

descubrir donde y cómo los mecanismos de fascinación del cine se ven reforzados por modelos preexistentes de fascinación que operan en el sujeto individual y en las formaciones sociales que lo han moldeado. Como punto de partida, tomaremos la manera en la que el cine refleja, revela e incluso interviene activamente, en la interpretación recta, socialmente establecida, de la diferencia sexual que domina las imágenes, las formas eróticas de mirar y el espectáculo (Mulvey, [1975] 2001: 365).

El texto de Mulvey, publicado originalmente en inglés dentro de la revista *Screen*, ha sido una de las referencias recurrentes de la teoría cinematográfica feminista, despertando también perspectivas críticas sobre él (Stam, [2000] 2001: 206) y la revisión posterior de la propia Mulvey sobre la posición de las espectadoras (Mulvey, [1981] 2004: 68-77).

que pudiera pronunciar las palabras, encontré la realidad de la profunda perspicacia de Foucault sobre la reciprocidad individual del conocimiento y del poder. Hablar de renunciar al poder es una experiencia radicalmente diferente a ser silenciado. Es otra manera de pensar y otra metáfora para la teoría: la manera como el feminismo rompe y se introduce en los estudios culturales’ (Hall, [1992] 2010c: 58).

En Estados Unidos, el desarrollo de las perspectivas feministas sobre cine, ligadas al contexto de luchas por la liberación femenina que se produjeron desde finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, encontraron el amparo de revistas como *Women and Film*, germen de la posterior *Camera Obscura*, y *Jump Cut* (Kaplan, 2000: 3). Como escribió Giulia Colaizzi, aparecieron entonces trabajos ‘preocupados por reflexionar sobre los modelos de feminidad propuestos por el cine clásico y comercial’ (Colaizzi, 2001: VIII). Siguiendo a Colaizzi en esa misma época, ‘la investigación toma rápidamente un sesgo historiográfico: frente a la reiterada ausencia de realizadoras de las historias del medio, las investigadoras buscan en los archivos de museos y filmotecas, donde descubren decenas de nombres olvidados, mujeres activas en la industria desde finales del siglo XIX’ (Colaizzi, 2001: VIII), no solo sobre cineastas estadounidenses sino de diversas naciones. Hay, por lo tanto, un esfuerzo genealógico, de localizar y estudiar aquellas mujeres que hicieron cine⁴⁷. Aunque cabe subrayar que en su evolución el discurso sobre género trasciende el sujeto ‘mujer’ como categoría biológica, universal y esencialista, y se comienza a trabajar como concepto construido socialmente (De Lauretis, 2008: 345). Hacia esto apuntaba idea de *tecnologías de género* [technologies of gender], tal como fue concebida por Teresa de Lauretis en los años ochenta (De Lauretis, 1987). Como ella explicaba:

Me parecía que el género no era la simple derivación del sexo anatómico/biológico sino una construcción sociocultural, una representación o, mejor dicho, el amalgama de representaciones discursivas y visuales que veía emanar de varias instituciones como la familia, la religión, el sistema educativo, los medios de comunicación, la medicina o la legislación, pero también de fuentes menos obvias como el lenguaje, el arte, la literatura, las películas, etc. Sin embargo, la construcción o la naturaleza discursiva del género no impide que tenga implicaciones reales o efectos concretos, tanto sociales como subjetivos, para la vida material de las personas. Al contrario, la realidad del género se encuentra precisamente en los efectos de su representación el género se real-iza, se hace «real» cuando dicha representación se convierte en una representación propia, se asume de manera individual como una forma propia de identidad social y subjetiva. En otras palabras, el género es tanto una atribución como una asunción: me lo atribuyen desde fuera y yo lo asumo como propio (De Lauretis, 2008: 348).

En lo que respecta a la sexualidad, De Lauretis la concibe más allá de la anatomía de los cuerpos, la configuración ‘cromosomal u hormonal’ y la función reproductiva (De

⁴⁷ En este sentido Colaizzi destaca el valor documental de trabajos como *Women Who Make Movies* de Sharon Smith. El libro publicado en 1975 ‘que intentó poner a disposición de las estudiosas interesadas un material existente pero nunca tomado en consideración antes y, en consecuencia, ausente desde el punto de vista historiográfico’ (Colaizzi, 1995: 12).

Lauretis, 2008: 350). La concepción afectiva de la sexualidad que tiene De Lauretis posee como dimensión específica 'la representación mental de los objetos de deseo (...) y la imaginación de escenas o contextos de fantasía en los que el deseo de placer o satisfacción sexual puede conseguirse o no' (De Lauretis, 2008: 350).

Un hecho referencial en lo que respecta a los estudios de género y la teoría feminista fue la publicación en 1990 de *El género en disputa* [Gender Trouble] de Judith Butler. En él se expuso el género como 'una identidad débilmente constituida en el tiempo, instituida en un espacio exterior mediante una repetición estilizada de actos' (Butler, [1990] 2007: 273). Un planteamiento performativo del género que alejaba su entendimiento de la tradicional configuración identitaria estable, para asumirlo desde una concepción de 'temporalidad social constituida' (Butler, [1990] 2007: 274). Como apuntaron los activistas y teóricos Javier Sáez y Beatriz Preciado⁴⁸, este trabajo de Butler defendía desde la idea de performatividad que 'la identidad sexual, no es algo natural o dado, sino el resultado de prácticas discursivas y teatrales' (Sáez y Preciado, 2004: 10) y dentro de las investigaciones de género y feministas supuso 'una inversión casi copernicana' a la posición secundaria que había tenido habitualmente en ellos el género frente a esa 'verdad natural, el sexo' (Sáez y Preciado, 2004: 10), entendiéndose esta afirmación desde las miradas a las que responden críticamente. Aspectos que siguió desarrollando Judith Butler, para ajustar su dimensión, centrando la atención en los límites materiales y discursivos del sexo (Butler, 2002).

Tanto Butler como De Lauretis son dos de los máximos exponentes de lo que se denominó como *teoría queer*. De hecho, la introducción de este concepto se le atribuyó a De Lauretis (Mira, 2011: 26). Desde sus connotaciones negativas originales, la palabra *queer* se ha convertido en un lugar posible de la 'acción política y de resistencia a la normalización', como indicó Beatriz Preciado en su aproximación al término (Preciado, 2009: 14).

Dentro del Estado español, nos topamos con la labor de la mencionada Giulia Colaizzi en la reflexión fílmica feminista y la difusión de teorías como las de Butler y

⁴⁸ En la actualidad este filósofo firma como Paul B. Preciado.

De Lauretis⁴⁹. Colaizzi hizo referencia a la permanencia de la denominación en inglés de *Feminist Film Theory* dentro *Teorías del cine* [Teorie del cinema] de Francesco Casetti ([1993] 2010: 251), con la que se remarcaba ‘su estrecha conexión con el mundo académico anglosajón’ (Colaizzi, 2001: VII). Algo similar sucede con el concepto de *queer*, que se mantiene así en castellano, y en cuyo desarrollo, dentro de los estudios sobre cine español, tiene un papel destacado el trabajo investigador de docentes universitarios que se han formado y/o trabajan fuera de España⁵⁰. Un aspecto no carente de problemas y que despertó la reflexión de Brad Epps, quien después de señalar cómo la ‘resignificación o resemantización de *queer*’ operaba invirtiendo su acepción original injuriosa en el mundo anglófono, expresaba su inquietud por su mantenimiento fuera del contexto lingüístico original:

Lo que me inquieta no es tanto el deje de imperialismo lingüístico –después de todo, el castellano o, si se prefiere, el español tampoco está libre de semejante acusación– como la falta de memoria interpersonal, de familiaridad, de calle que la palabra ‘queer’, usada en un contexto no angloparlante, a la vez delata y enmascara (Epps, 2008: 898).

La teoría queer no se nutría de ‘especificidades culturales’ (Epps, 2008: 900) de la *queer theory* ‘que habrían de hacer incómoda su generalización’ (Epps, 2008: 900-901). Sin embargo, este término, en inglés original, posee ya una memoria dentro de la cultura en España y evidencia el sentido desde donde ha sido construido. Lo

⁴⁹ Ya en 1990 la profesora Colaizzi invitó a Judith Butler, todavía inédita en castellano, a pronunciar una conferencia en Valencia (Aliaga, 2012: 211). También en la década de los noventa, Giulia Colaizzi favorece el mejor conocimiento de Teresa De Lauretis, sirva de ejemplo la inclusión del texto ‘El sujeto de la fantasía’ dentro del libro *Feminismo y teoría fílmica*, editado por Colaizzi y publicado en 1995 (De Lauretis, 1995, 37-64). A lo largo de su actividad docente, investigadora y de organización de seminarios y ciclos de cine, Giulia Colaizzi ha llevado cabo una persistente labor de estudio y difusión en relación con la investigación y problemáticas de género.

⁵⁰ Uno de ellos es Alberto Mira, doctor por la Universitat de València y actualmente Reader in Spanish en la Oxford Brookes University. Mira destacó la labor de ‘hispanistas de los países anglosajones o que trabajaban en universidades anglosajonas como Paul Julian Smith, Brad Epps, Richard Cleminson o Chris Perriam’ que ‘pusieron este tipo de investigaciones en el centro de su trabajo durante los años noventa. Más recientemente, la obra de españoles como Santiago Fouz Hernández, Julián Daniel Guitiérrez Albilla o Alfredo Martínez Expósito’ (Mira, 2011: 16). Otros investigadores cercanos a estas inquietudes y que han desarrollado parte de su actividad en la universidad española (Alejandro Melero, Juan Antonio Suárez, Giulia Colaizzi, etc.) formarían parte de esa hibridación internacional. En estos campos de estudio cabe mencionar a Francisco A. Zurian quien subrayó la importancia fundamental que habían tenido en sus trabajos las estancias en centros universitarios estadounidenses (Zurian, 2011b: 8). Cerrar este breve repaso con esa ‘vuelta de tuerca’ que suponen las aportaciones teóricas de Beatriz Preciado desde el cine postporno, algo que Preciado entiende del siguiente modo: ‘La pregunta no es si es posible un porno femenino, sino ¿cómo modificar jerarquías visuales que nos han constituido como sujetos? ¿Cómo desplazar los códigos visuales que históricamente han servido para designar lo normal o lo abyecto? Es a este ejercicio de reapropiación de las tecnologías de producción de la sexualidad al que llamamos postpornográfico.’ (Preciado, 2015).

queer indica, entre otras cosas, además de una seducción ante las teorías procedentes del ámbito anglosajón, en su texto Epps gira la mirada hacia América Latina, el escaso interés que despertaban estas inquietudes también en los contextos académicos y activistas en el Estado español, donde tuvo su desarrollo terminológico.

Sobre las resistencias tradicionales de la academia española a los estudios fílmicos sobre género y sexualidad nos encontramos, de nuevo, a la dictadura y a las influencias de algunas reacciones opositoras apuntadas como causas de las tradicionales de estas resistencias (Pujol, 2011: 147). Si nos volvemos a fijar en el libro de Andrés Linares sobre cine militante, se puede constatar en él como ‘el racismo, la discriminación de la mujer, el medioambiente’ se calificaron como ‘contradicciones secundarias’ frente a la ‘contradicción fundamental’ que era la que se planteaba ‘entre capital y trabajo’ (Linares, 1976: 104). Esta jerarquía de intereses implicaba unas inquietudes prioritarias en las expresiones culturales, también en las cinematográficas. Un aspecto que se ha abordado en trabajos que han sido dados a conocer durante el período doctoral (Prieto Souto, 2014a: 404-413; Prieto Souto, 2015b) y que será retomado a lo largo de esta tesis. En cuanto a la crítica profesional cinematográfica española tampoco ha demostrado tradicionalmente un interés destacado en tratar estas perspectivas de género y sexualidad⁵¹ (Pujol, 2011: 40; Mira, 2011: 16; Arranz, 2010: 39).

No obstante, la situación actual de las investigaciones cinematográficas sobre género ha variado en el Estado español y lejos de ser una corriente académica marginal dentro de los estudios audiovisuales ha gozado en los últimos tiempos de un período de emergencia. Francisco A. Zurian, director del Seminario Interuniversitario Permanente de Investigación ‘Género, Estética y Cultura Audiovisual’ (GECA)⁵², destacó, junto con las iniciativas individuales, la constitución

⁵¹ Dentro del desarrollo de los estudio de género tiene cabida también un análisis retrospectivo hacia las escrituras feministas sobre cine, como el que articula Carmen Peña Ardid sobre *Vindicación feminista* ‘publicación que fue el órgano fundamental del feminismo español en los años de la Transición política’ (Peña Ardid, 2013: 23-44). Este texto de Peña Ardid se encuentra en el libro colectivo *Gynocine. Teoría de género, filmografía y praxis cinematográfica* coordinado por Bárbara Zecchi, una de las propuestas editoriales recientes creadas desde una perspectiva de género.

⁵² Iniciado en 2008 ‘gracias a varios proyectos financiados por el Instituto de la Mujer del Gobierno de España’ como relata Zurian, se formalizó en la Universidad Carlos III de Madrid en 2009 y, posteriormente, se desarrolló en la Universidad Complutense de Madrid desde 2010 (Zurian, 2011b: 9).

de grupos o equipos de investigación orientados hacia los estudios de género y señaló que ‘el panorama ha cambiado mucho y se puede ya visualizar un interés creciente por los estudios de género en los departamentos de comunicación audiovisual en España’ (Zurian, 2011b: 9). A pesar de este desarrollo⁵³, nuestro ámbito académico todavía se está poniendo al día del desinterés acumulado⁵⁴ hacia el cine hecho por las cineastas y hacia las luchas de género. En este contexto, el trabajo de genealogía sigue manteniendo su pertinencia, especialmente en aquellos aspectos menos frecuentados por la historiografía, en la búsqueda de un mayor corpus que enriquezca su estudio. Nuestra investigación se une a ese impulso genealógico en el cual se continúa profundizando dentro de los estudios audiovisuales⁵⁵ y tomará también en consideración teórica la descentralización *queer*. En este sentido, recurriremos al concepto de feminismo, coma idea inclusiva de ambas tradiciones⁵⁶.

⁵³ A lo mencionado en líneas anteriores se han sumado aproximaciones de orientación empírica como la dirigida por Fátima Arranz que se recogió en el libro *Cine y género en España* (2010) dentro de un interés por estudiar la igualdad de género en la cinematografía estatal (Arranz, 2010: 11). En este libro, Arranz destaca como ‘singularidades notables’ el trabajo previo realizado por Giulia Colaizzi, Pilar Aguilar y María Camí-Vela ‘cada una de ellas con diferentes aproximaciones metodológicas al estudio del hecho cinematográfico’ (Arranz, 2010: 39). Otra vez nos encontramos con que las exponentes de estas inquietudes ‘tienen en común su estrecha conexión con el conocimiento académico de fuera de nuestras fronteras’ (Arranz, 2010: 40). Además de los nombres mencionados en la explicación sobre *teoría queer*, con una trayectoria investigadora sobre los estudios de género y de cine se podrían sumar más nombres de profesoras como Jo Labanyi, Susan Martín-Márquez, Isolina Ballesteros, etc. Aunque el tamaño de esta brecha de interés con respecto a la academia española es, afortunadamente, cada vez menor.

⁵⁴ Esta circunstancia explica la continuidad en la aparición de libros centrados en cineastas mujer (Camí-Vela, 2005; Núñez Domínguez, Silva Ortega, Vera Balanza, 2012, etc.). En lo referido al período de cine que abordaremos a lo largo de la tesis doctoral, existen también investigaciones que trabajan las representaciones de mujer de modo amplio (Castro García, 2009) o toman como objeto de estudio principal a una actriz (Ciller y Palacio, 2011: 335-358).

⁵⁵ El seminario internacional ‘Mujeres y creación audiovisual: cambio democrático y mirada femenina en la post-Transición española’ celebrado en la UC3M en 2013 ha sido la base para un libro de publicación reciente titulado *New Gaze Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*, editado por la directora del seminario, la profesora Concepción Cascajosa (2015). Este texto puede ser un ejemplo de la continuidad de ese impulso genealógico que señalábamos y que ha llegado también al estudio del cine silente, como muestran investigaciones como la de Carmen Arocena (2009). Un trabajo en las proximidades de nuestro objeto de estudio sería la aportación reciente de María Camí-Vela sobre las directoras de la transición y el cine militante (Camí-Vela, 2014).

⁵⁶ *Genealogías feministas* fue el inicio del título de un proyecto expositivo y de investigación ideado por Patricia Mayayo y Juan Vicente Aliaga. El nombre completo de la exposición fue *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* y se celebró en el MUSAC de León entre junio del 2012 y enero del 2013. Como se puede leer en su web el objetivo con el que se llevó a cabo fue ‘trazar una genealogía o genealogías del arte feminista y queer en España desde finales de los sesenta hasta nuestros días’. Para ello se proponía una ‘relectura del pasado que restaure la memoria borrada de las prácticas de género en nuestro país. Esto implica una doble operación: por una parte, recuperar artistas poco estudiadas/os u olvidadas/os; pero sobre todo revisar el arte español contemporáneo en clave

Por último señalar que esta tesis doctoral se suma a los esfuerzos que se están dando en la teoría fílmica por adoptar una perspectiva transnacional ("urovi#ová y Newman, 2010). Dentro de los mismos se entiende la clasificación sobre transnacionalismos cinematográficos que ha propuesto la investigadora Mette Hjort (2010b). En ella habló de la existencia de un *transnacionalismo afín* [Affinitive Transnationalism] (Hjort, 2010b: 17) articulado desde la tendencia de comunicarse entre similares. Hjort destaca en esta percepción de semejanza la etnicidad, la cultura y la lengua, aunque también admite que pueden tener como centro actitudes comunes, intereses, preocupaciones y problemas (Hjort, 2010a: 49). La militancia política y la lucha contra el franquismo estuvieron entre las afinidades que hicieron posible las relaciones exteriores para la realización de películas que circulaban fuera de la legalidad y el tejido de complicidades en el cual se sustentaron estas prácticas fílmicas se extendió a fuera de España.

En su taxonomía Hjort también describió un *transnacionalismo de la construcción del medio* [Milieu-Building Transnationalism] (Hjort, 2010b: 18) que lo sintetiza como una colaboración transnacional de naturaleza sostenida, diseñado para el desarrollo de competencias (Hjort, 2010a: 49). Retomando la definición de Hjort, Laila Hotait la ha resumido como: 'iniciativas cuya prioridad es crear un ambiente propicio para realizar cine en un país o región donde no haya suficiente apoyo o el apoyo no haya resultado en una mejora de la zona' (Hotait Salas, 2013: 27). Lo más interesante de este tipo de experiencias cinematográficas transnacionales es que se plantean como transferencia de conocimientos para el desarrollo de soluciones a problemas particulares (Hjort, 2010b: 19). Las sociedades cinematográficas de algunas organizaciones comunistas europeas prestaron su personal, medios y conocimientos para el desarrollo de un cine próximo al Partido Comunista de España, que no tenía cabida dentro de los marcos legales contemporáneos a su producción y no contaba con medios suficientes en el interior del Estado para ser elaborado plenamente.

Esto explica nuestra atención hacia lo transnacional, un interés que si bien era una de las tareas pendientes de la literatura académica del cine dedicada al Estado

feminista (artistas que han sido leídas por la crítica como "sociológicas" o "políticas" obviando el contenido feminista de sus obras)' Información recuperada el 22 de octubre de 2015 de <http://musacvirtual.es/genealogiasfeministas/proyecto/>

español ha dejado de serlo gracias, entre otras cuestiones, a la persistente labor de investigadores como Alberto Elena (1998, 2005, 2010, 2013...), la producción científica generada del desarrollo de proyectos I+D+i con financiación pública que abordaron desde este punto de vista el estudio de la cinematografía española⁵⁷ y la publicación de números monográficos en revistas académicas internacionales dedicadas a los estudios transnacionales en los cuales se prestó una especial atención al cine español⁵⁸. El resultado de estos procesos han propiciado publicaciones que ya abordan el cine transnacional en relación a la realidad europea articulados desde la colaboración de grupos de investigación que desarrollan su trabajo en la universidad estatal con instituciones académicas extranjeras (Palacio y Türschmann, 2013).

Ligado con los flujos migrantes internacionales está también el concepto de *cine acentuado* [accented cinema] (Naficy, 2001) que como señalan los investigadores Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen le sirvió a Hamid Naficy para establecer un paraguas conceptual ‘bajo el que explicar las singularidades generadas por cineastas desplazados: en el exilio, diaspóricos o postcoloniales’ (Cerdán y Fernández Labayen, 2013: 143). En relación al cine en el exilio y la diáspora, Naficy propuso el estudio de la producción y recepción cinematográfica en el *intersticio cultural* [cultural interstice] (Naficy, 2002). Con esta idea Naficy destacó que los cineastas transnacionales del exilio habitaban espacios intersticiales no solo de la sociedad que los acoge sino también de la propia industria del cine, actuando y aprovechando las fisuras del sistema (Naficy, 2002). El papel de la diáspora española que formó parte del tejido de complicidades en el exterior de las prácticas filmicas desarrolladas fuera de la legalidad durante el tardofranquismo y los inicios del cambio político no estuvo conformada por una suma de ‘autores’ sino por una comunidad diversa de personas que se implicaron como productores, difusores y consumidores de las mismas en esos intersticios.

⁵⁷ *El audiovisual español contemporáneo en el contexto transnacional: aproximaciones cualitativas a sus relaciones transfronterizas* (CSO2010-15798). Investigador Principal: Dr. Josetxo Cerdán.

⁵⁸ Sirvan de ejemplo el volumen 8.3. del *Hispanic Research Journal* (2007) o el volumen 16.1. *Journal of Spanish Cultural* (2015).

‘... para descubrir el horizonte completo de los valores simbólicos de una sociedad,
es necesario también hacer el mapa de sus transgresiones’

Marcel Détienné

2. Diseño de la investigación y metodología

2.1. Objeto de estudio

Esta tesis doctoral toma como objeto de estudio las prácticas fílmicas de transgresión, a las que también se hará referencia por sus iniciales PFT, desarrolladas durante el tardofranquismo y la transición democrática en el Estado español. Con esta denominación nos referimos a un conjunto heterodoxo de representaciones y actividades cinematográficas cuyo estatuto problemático hizo que su desarrollo se produjese al margen de los cauces legales en estos períodos. Aunque a lo largo de la investigación se abordará la normativa censora y se estudiarán ejemplos que la han sufrido, este trabajo se plantea desde una atención principal hacia aquellas prácticas fílmicas que no contaban con existencia administrativa y cuya realización era ya en sí misma un acto de transgresión. Por lo tanto, el centro del estudio no recaerá en las películas que fueron a censura, sino en el circuito cultural de unos productos audiovisuales que no participaron de los procesos de normativización propuestos por la oficialidad gubernativa.

2.2. Periodización del objeto de estudio

En el título de la tesis doctoral se acude a los términos de tardofranquismo y transición democrática para enmarcar la periodización de la investigación. El objetivo de estas terminologías es identificar dos ámbitos históricos diferenciados. El primero se refiere a los últimos años de la dictadura franquista. El segundo a los procesos que dan lugar a la constitución de un nuevo régimen político. Se trata, por lo tanto, de explorar en estos dos momentos el objeto de estudio ya determinado. Es decir, dentro de los temas de debate que se recogen en esta tesis no está el discutir las propuestas de periodización que hacen referencia a las historias políticas,

culturales o cinematográficas de carácter general sino el de observar en esos marcos cronológicos, genéricamente señalados, cuándo surgen las prácticas fílmicas de transgresión (PFT) en los últimos años del gobierno de Franco y hasta qué momento se desarrollan en los procesos del cambio político.

El uso de estas terminologías genéricas deben de ser entendidas dentro de un trabajo investigador en el cual entran modos de hacer clandestinos. El hecho de plantear estos procesos dificulta una datación específica. Su aparición no es tampoco un fenómeno espontáneo y, en este sentido, se incluirá en la parte de desarrollo del objeto de estudio un apartado que precede a estos ámbitos temporales para señalar sus antecedentes y obtener una mejor comprensión de esas prácticas fílmicas de transgresión.

En lo referido al surgimiento de las mismas durante el tardofranquismo, Julio Pérez Perucha planteó en su texto 'Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción' las esperanzas y posteriores frustraciones a las que se enfrentaron algunos cineastas que intentaron desarrollar su actividad como cortometrajistas en los cauces legales. En este mismo escrito, sugirió 1969 como el año a partir del cual algunos cineastas decidieron realizar su trabajo fuera 'de los represores y coercitivos cauces establecidos' (Pérez Perucha, 1986: 13). En un escrito posterior elaborado para el catálogo de la 45ª edición de Zinebi (Bilbao), festival para el que comisarió el ciclo de *Las Brigadas de la luz. Vanguardia artística y política en el cine español (1967-1981)* en 2003, Pérez Perucha mantuvo 1969 como año en el que el movimiento de un cine desarrollado fuera de la legalidad es 'claramente perceptible' (Pérez Perucha, 2003: 110) pero indicó que se había 'iniciado ya a través de experiencias preliminares en 1967' (Pérez Perucha, 2003: 110) y citó las 1as Jornadas Internacionales de Escuelas Cinematográficas de Sitges (Barcelona) como 'una Asamblea de Cineastas' que 'puso en evidencia programática y metodológica tal estado de cosas' (Pérez Perucha, 2003: 110).

En nuestra investigación sobre las PFT, el estudio de estas jornadas servirá como punto de inicio para la investigación durante el tardofranquismo. Sus conclusiones, que se reproducen a continuación, no dejaban equívoco de su aspiración rupturista:

1.- Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática.

Para lo cual son condiciones indispensables:

- a) Libre acceso al ejercicio de la profesión con las implicaciones siguientes:
- b) Supresión del Sindicato Nacional de Espectáculo y creación de un Sindicato con base democrática.
- c) Supresión del cartón de rodaje y de cualquier permiso de rodaje ajenos.
- d) Libertad de exhibición no sujeta a controles gubernativos, ni administrativos directos ni indirectos.
- e) Supresión de censura previa a película completada y para exhibición.
- f) Supresión del interés especial y de cualquier otra clase de subvención como mecanismo de control y su paso al control del Sindicato Democrático.
- g) Control de los mecanismos de producción, distribución y exhibición, por el Sindicato Democrático.
- h) Todos los medios de formación profesional deben de estar en manos del Sindicato Democrático, lo cual implica la transformación de la estructura actual de la EOC.

En esta nueva escuela, los alumnos serían miembros del Sindicato Democrático con pleno derecho.

2.- Se han acordado los siguientes puntos:

- a) Continuar estas jornadas en años sucesivos.
- b) Informar a todos los centros del transcurso y resultado de las Jornadas.
- c) Organizar las próximas Jornadas con base democrática y electiva, así como una nominación de los diversos comités pertinentes.

En Sitges, a 6 de octubre de 1967. (Hernández y Revuelta, 1976: 90-91).

José María García Escudero, Director General de Cinematografía en ese momento y que cesó de su cargo poco después de lo sucedido, fue muy consciente de la ruptura que habían supuesto las jornadas cinematográficas celebradas en la ciudad catalana, de hecho en su diario las incluyó bajo el epígrafe 'Bofetada en Sitges'¹ y las resume con un: 'Los de Salamanca teníamos los pies en la tierra. Éstos los han echado por alto' (García Escudero, 1978: 253). A las Jornadas... de Sitges se les dedicará un amplio tratamiento dentro de los capítulos de desarrollo del objeto de estudio, en el que también se planteará su dialéctica con las conocidas como Conversaciones de Salamanca, celebradas en 1955.

Las prácticas fílmicas de transgresión tendrán continuidad más allá de la muerte de Francisco Franco que se produce en 1975. De ahí la necesidad de profundizar en el período posterior. El avance de los procesos reformistas para el cambio de régimen afectaron a los ámbitos de lo representable. Durante los mismos, las prácticas

¹ En alusión a la bofetada que el alcalde de la ciudad propinó a uno de los participantes.

fílmicas de transgresión se enfrentaron a un nuevo contexto que afectó a su uso como motor creativo, herramienta política y estrategia de producción, difusión y exhibición. Julio Pérez Perucha ligó el declive de este movimiento cinematográfico 'al ritmo de la recuperación paulatina de las libertades democráticas' (Pérez Perucha, 2003: 110) y señaló el año 1977 como la fecha a partir de la cual se produce su disolución, aunque advierte de la existencia de ejemplos posteriores. En este sentido se dedicará un capítulo a explicar las causas de este declive que se cerrará con el colapso de sus relatos en los años iniciales de la década de los ochenta.

2.3. Objetivos de la investigación

En un período que ha despertado gran atención historiográfica, como han sido los últimos años de la dictadura franquista y la etapa posterior de cambio político, esta investigación aspira a evidenciar los límites de lo representable en los discursos fílmicos y plantear lo que se quedaba fuera de los mismos durante la etapa analizada. Dentro de este marco temporal se pretende establecer cuándo se originaron este tipo de prácticas fílmicas, atendidas en su diversidad, cuáles fueron las relaciones exteriores y de qué modo interactuaron con los principales movimientos de la oposición. Además, a lo largo de su análisis, se recogerán los debates que se produjeron en relación con las mismas y la diversidad de terminologías que las calificaron, con el objetivo de observar qué tipo de disensiones se dieron y la atención que se prestó a las luchas de género en los relatos que abordaron contemporáneamente estos productos culturales.

Dentro de este trabajo doctoral hay un deseo de visibilizar algunas experiencias audiovisuales, archivos y fuentes escritas y orales que han sido escasamente atendidas por la historiografía de los medios, planteando su valor para establecer un camino de ida y vuelta entre las prácticas fílmicas y la sociedad en la que fueron producidas con el fin de obtener un mejor conocimiento de ambas. Para ello se exploran las posibilidades de la transgresión como estrategia política y creativa, pero también como categoría de análisis para el estudio cultural y para la investigación histórica con el objetivo de observar su capacidad para configurar unas narrativas alternativas en las que el estudio del exceso de los límites lleva consigo también el planteamiento de los valores oficializados en una sociedad.

2.4. Estado de la cuestión

El hecho de elaborar un estado de la cuestión permitirá abordar el estadio investigador en el que se encuentra el objeto de estudio en el momento en el cual se escriben estas líneas. Antes de entrar en lo referido a las prácticas filmicas de transgresión (PFT), cabe subrayar que la eclosión de textos históricos sobre el proceso de cambio político de la dictadura a la consolidación de una monarquía parlamentaria, hace que resulte difícil seguir la pista de la producción editorial en relación con los mismos². A esta dificultad se unen las divergencias que existen sobre los agentes que lo hicieron posible³, de qué modo se llevó a cabo⁴, su validez como modelo⁵... por citar tan solo algunos ejemplos de los discursos en disputa que suscita.

² A modo de síntesis Pamela Radcliff establece que ‘los detalles de la transición española han sido presentados para apoyar las cuatro posiciones teóricas más importantes -la teoría de la modernización, la de la globalización, la de la acción de las elites y la de la sociedad civil-’ (Radcliff, 2009: 111). De este modo, Radcliff consigue plantear cuatro grandes teorías en relación con la misma. No obstante, Santos Juliá (2010) se ha referido a esta taxonomía observando alguno de los aspectos que se quedan fuera, como la crítica culturalista que hace Laura Desfor Edles (1995) a la ‘escuela del pacto’, y matizando que la apuesta de Radcliff de un modelo de explicación pluricausal ya estaba en las escrituras que analizaron esta etapa contemporáneamente.

³ Sintetizada desde el debate entre el papel de las elites y los movimientos populares que determina la visión de una transición desde arriba o desde abajo. En su investigación sobre la primera fase de la transición, Ignacio Sánchez-Cuenca, quien considera que esta etapa va desde la muerte de Franco hasta las primeras elecciones generales del 15 de junio de 1977, defiende que el cambio político ‘se produjo desde arriba’ (Sánchez-Cuenca, 2014: 8). Sobre esta acción principal de las élites, el papel que le atribuye a la presión popular Sánchez-Cuenca es el de haber obtenido una aceleración y una mayor profundidad en los planes reformistas (Sánchez-Cuenca, 2014: 7). Pamela Radcliff defiende que fue la presión desde abajo ‘la que convenció a las élites de llevar a cabo medidas reformadoras y de abrir el proceso de la transición. De esta forma, las decisiones de la elite se “estructuraban” por el contexto en el que se tomaron’ (Radcliff, 2009: 117). Por señalar dos posturas de autores cuyos trabajos serán mencionados en la tesis doctoral.

⁴ Una de las discusiones que se han establecido en relación a este aspecto se refiere a los procesos de memoria y olvido durante el período. En su estudio comparado de las justicias transicionales en Chile, Argentina y España, Paloma Aguilar llama la atención sobre el hecho de que: ‘La interpretación de la amnistía en España, junto con la ausencia de mecanismos alternativos de esclarecimiento de la verdad, convierten a este país en un modelo de “olvido absoluto”’ (Aguilar, 2013: 303). Teresa Vilarós ha hablado en su trabajo sobre la historia cultural del período de un ‘pacto del olvido’ (Vilarós, 1998). En los albores del siglo XXI Javier Tusell no veía, en cambio, peligro de olvido de lo que fue el franquismo. Algo que argumentaba, entre otras cuestiones, desde el ‘consenso historiográfico’ en la no reivindicación de este régimen (Tusell, 2000b). Santos Juliá (2010) se desmarcó de las teorías de ‘borrado de memoria’, siendo especialmente crítico con discursos como el de Vilarós. En textos previos, Juliá había acudido a la idea de ‘echar al olvido’, para llamar la atención sobre la voluntariedad del acto: ‘No la olvidaron, no; sino que, por recordarla, decidieron no repetirla’ (Juliá, 2002). En este relato Juliá hace referencia a la Ley 46/1977 de 15 de octubre de Amnistía, publicada en el BOE el 17 de octubre, y calificó el año en el cual se aprobó esta normativa de *annus mirabilis* (Juliá, 2002).

⁵ El año del 25º aniversario de la muerte de Francisco Franco y de la proclamación de Juan Carlos I como monarca se produjo en las páginas de *El País* una discusión entre Vicenç Navarro y Javier Tusell

De forma sugerente, Manuel Vázquez Montalbán se había referido a esta etapa como una 'línea imaginaria que descarga de la obligación de llevar a cuentas toda la historia y ayuda a buscar el antes y el después de los hechos (...)' (Vázquez Montalbán, [1985] 2005: 293). A los tiempos del cambio político se sigue acudiendo para la explicación de la memoria de los años que lo precedieron, por ejemplo la guerra civil española⁶, y su influencia en el presente. El 15M⁷, un acontecimiento referencial en las narrativas del pasado reciente que ya ha sido objeto de atención y debate académico⁸, ha propiciado el protagonismo de una serie de narrativas

que, al margen de las referencias personales que se dedicaron, transmitía dos concepciones antagónicas sobre la transición política y su carácter modélico. Mientras el texto de Navarro (2000) se titulaba contundentemente 'La Transición no fue modélica' cuestión que argumentaba a lo largo del mismo desde la idea de que el proceso se realizó en un contexto muy favorable a las derechas. Tusell defendía 'su carácter ejemplar' que nacía 'de la consideración del punto de partida y el de llegada, de las dificultades y los resultados del proceso' e incluía una cita de Juan J. Linz como argumento de autoridad (Tusell, 2000a). En el trabajo conjunto de Linz con Alfred Stepan (Linz y Stepan, 1996) se afirmaba la existencia de un creciente consenso sobre la idea de que la transición española era en muchos aspectos el caso paradigmático de una transición pactada y rápida consolidación democrática. Por esos mismos años, Laura Desfor Edles, desde una perspectiva culturalista, defendía, en cambio, el carácter 'ejemplar' de la transición española no desde estos aspectos sino en la creación y mantenimiento de un contexto simbólico extraordinariamente poderoso (Edles, 1995: 375). Edles llamó la atención sobre la importancia de los patrones culturales en este proceso y por ello estudia el origen del 'mito' transicional, atribuyendo al período la ritualización de una nueva identidad nacional caracterizada por 'momentos "consensuales"' en el que el pasado fratricida de la guerra del 36 (*lo malvado* [evil]) era simbólicamente opuesto a la democracia y la reconciliación nacional (*lo sagrado* [sacred]) (Edles, 1995: 373). Sophie Baby incluye dentro de la construcción del mito de la transición su carácter pacífico a lo que contribuyó tanto el modo en el que fue pensada (Baby, 2015: 87) como, paradójicamente, la propia violencia del período: 'A fuerza de querer echar fuera la violencia del presente y del futuro democrático, España acabó por no verla, por olvidarla, y, peor aún, por negarla' (Baby, 2015: 92).

⁶ Paloma Aguilar ha estudiado la presencia del conflicto durante la transición y destaca tres ámbitos diferenciados: el cultural, donde hubo 'una abrumadora oferta de productos consagrados al pasado'; el social, 'se decidió mirar hacia el futuro y arrumbar la historia reciente, desde el convencimiento de que ésta era la mejor forma de transitar pacíficamente hacia la democracia' y el político 'se acordó no utilizar el pasado de forma arrojadiza sino con un propósito aleccionador, relegándose al olvido los recuerdos más dolorosos y controvertidos' (Aguilar, 2007b: 66). Recientemente, ha aparecido en el mercado editorial un libro editado por Gonzalo Pasamar, con aportaciones que abordan desde diferentes perspectivas la presencia de la guerra civil española en el período de transición a la democracia. En él Pasamar defiende una 'relación entre las memorias de la Guerra y las de la democracia, y que los actuales debates memoriales y de opinión pública son una muestra palpable de dicha vinculación' (Pasamar, 2014: 12).

⁷ Con este término nos referimos a toda una serie de procesos de indignación expresados en forma de movilización popular que tuvieron lugar en la España reciente. Para ello, se toma como fecha simbólica el 15 de marzo de 2011, en la cual se produjo una manifestación de protesta celebrada en varias ciudades del Estado entre cuyos convocantes estaban diversos colectivos como Democracia Real Ya y Juventud sin futuro. Al término de la misma en Madrid, se inició una acampada de algunos de estos manifestantes en la Puerta del Sol. Algo que se produce en coincidencia con un ciclo de protestas que se dio a nivel internacional.

⁸ Véase, por ejemplo, los dos primeros números del volumen 15 del *Journal of Spanish Cultural Studies*.

críticas con el proceso transicional cuyas prolongaciones llegarían hasta el momento en el que se estaban produciendo esos discursos. El concepto de ‘Cultura de la Transición’, sintetizado en su acrónimo CT y difundido por redes sociales con la *etiqueta* [hashtag] #CT es un ejemplo de esto.

Las propuestas sobre la CT no se desarrollaron originalmente desde un análisis histórico del cambio político como un proceso finalizado sino que se articularon para calificar al ‘paradigma cultural hegemónico en España desde hace más de tres décadas’ (Martínez, 2012b: 11), cuyo origen no se sitúa ya en la guerra civil española sino en la transición (Martínez, 2012a: 14-15) desde la aspiración de observar críticamente las derivas de esta etapa durante 35 años de la cultura española. Los planteamientos, tal como los expone Guillem Martínez (2012a) en relación a la CT, resultan poco satisfactorios si lo que se busca es encontrar en ellos un análisis sobre la cultura articulado desde metodologías académicas de las ciencias sociales o la historiografía⁹ en los que se desarrolla esta tesis doctoral. Sin embargo, su principal objetivo no está ahí, sino en ofrecer una herramienta para el combate cultural (Martínez, 2012a: 11). En este sentido, el trabajo sobre la CT, asume su condición de instrumento que recurre a la mirada hacia un período constituyente del pasado para la lucha política del presente y, con estos propósitos, fija su atención en los límites de la cultura española (Martínez, 2012a: 14).

Uno de los ámbitos en los que se concreta el concepto CT es el cine y el artículo que lo desarrolla en el libro que coordinó Guillem Martínez sobre la misma es obra de Jordi Costa (2012: 125-150). Lo escribe a partir del ficcional hallazgo del legado de Juan Luis Izquierdo, cineasta invisible cuya obra crítica y cinematográfica habría sido elaborada desde los últimos años del franquismo hasta el 15M. Es decir, Costa transita a través de este cineasta inventado por el período CT y mediante este personaje va recorriendo sus filias y sus fobias en relación con el cine español.

⁹ La historiadora Giulia Quaggio ha escrito que las ‘nuevas corrientes de protesta ciudadana’ (Quaggio, 2014: 19), donde entra el 15M, junto con la crisis económica y los escándalos financieros han hecho que afloren ‘grietas en la valoración de un proceso democratizador elogiado en su momento, por una amplia mayoría’ (Quaggio, 2014: 19). En este contexto ha observado que: ‘no faltan análisis, un tanto simplistas en su planteamiento, que han querido ir más lejos, descubriendo, con un propósito tal vez catártico, el origen de todos los males que nos aquejan en la cultura política surgida durante la Transición, vista como opaca, jerarquizada, uniformizadora, mercantilizadora y ya inevitablemente oxidada desde la perspectiva actual’ (Quaggio, 2014: 19-20).

En lo que respecta de mirada hacia el pasado, llama la atención que dentro de esa constelación de marginalidades que explicita Jordi Costa, acudiendo a algunos ejemplos muy poco conocidos, no tengan una mayor presencia trabajos relacionados con la militancia y los movimientos sociales durante la transición española¹⁰ y la aspiración de contrainformación que caracterizó a alguna de las PFT. El movimiento 15M se preocupó también de elaborar su propia información alternativa¹¹, como sucedió con algunas de las propuestas cinematográficas colectivas de los años setenta. Tampoco entre los referentes teóricos usados por Costa está la gente que reflexionó sobre las prácticas fílmicas de transgresión en los momentos que estas se produjeron, ni se aborda la diversidad de calificaciones bajo los cuales se denominaron y la implicación de cada uno de estos términos.

Entender las prácticas fílmicas de transgresión como unas actividades culturales no CT o, más específicamente, como unas prácticas fílmicas no CT, en cuanto que se conformaron y desarrollaron como productos culturales contrahegemónicos, de ahí su propio surgimiento y difusión fuera de la legalidad, supone acudir a algunos de los relatos que les dieron cobertura, elaborados contemporáneamente a las mismas. Algo que sirve para mostrar como en ellos ya se mencionan durante el mismo período algunos de los pilares que han servido de contradiscurso en las narrativas alternativas de la transición, como la desmovilización política y cultural (Martí Rom, 1980b: 101-105).

En la búsqueda de una mayor clarificación sobre el estadio investigador de las PFT y para dar a conocer las propuestas previas en relación a las mismas se han

¹⁰ Con la excepción de *Numax presenta...* (Joaquim Jordà, 1979-1980).

¹¹ En lo referido a su mirada hacia el presente no se aborda ese deseo de contrainformar que compartirían algunos de los colectivos de los setenta y del movimiento 15 M, concretado eso sí en formas muy diversas. Precisamente, uno de los gritos que se escuchaban en las plazas, no solo en Barcelona y en Madrid, porque las acampadas se diseminaron por la geografía española, era el de ‘No nos representan’. Aunque enviado como un llamamiento dirigido hacia las carencias de la práctica de la política representativa, esta idea de la no representación también se podría llevar hacia los medios de comunicación tradicionales. No únicamente en términos de ausencia en ellos sino también en sus modos de uso. Es interesante observar como desde el 15M hay un esfuerzo por la autorrepresentación utilizando para ello diversas estrategias de comunicación con las que se intenta generar un relato propio que sí representase lo que estaba sucediendo desde dentro y que contó también con la complicidad de algunos profesionales de los medios que asumían para su trabajo informativo estas mismas herramientas. La idea de un tejido de complicidades para el desarrollo de estas prácticas audiovisuales aparecerá en nuestro estudio en relación con las prácticas fílmicas de transgresión que se desarrollaron durante el tardofranquismo y la transición. Lo mismo que el afán contrainformativo que ya poseían parte de las mismas.

distinguido tres etapas. Cada una de ellas no se debe de entender desde la idea de superación, sino como el resultado de la exposición de algunos rasgos predominantes del estadio investigador en el que se produjeron estos discursos, que han sido agrupados en relación con su cronología. En ellos se pueden encontrar propuestas que asumen inquietudes de otras etapas. Así nuestra taxonomía y su razonamiento es el siguiente.

2.4.1. Informar

A lo largo del tardofranquismo y la transición el interés predominante de los escritos referidos a las PFT fue informar sobre las mismas dentro de los marcos que permitían los discursos publicados. Durante el período se utilizan una diversidad de términos como cine *underground* (López Clemente, 1969, Vila-Matas, 1969...), cine independiente ('Cine independiente', 1973a, 'Cine independiente', 1973b, 'Sobre el', 1975...), cine militante (Linares, 1976, Viota, 1982...), cine marginal (Martí Rom, 1978a, Antolín, 1979...), cine alternativo (Equip Cine-club Ingenieros, 1975, Hernández, 1976b...), cine de vanguardia (Bonet y Palacio, 1983), etc. con los que se recogieron aspectos relacionados con las prácticas fílmicas de transgresión.

Durante los años finales de la dictadura y los inicios del cambio político el grado de clandestinidad de algunas de estas prácticas fílmicas las dejó fuera de las publicaciones legales, aunque en el proceso de reforma política se fueron levantando estas trabas. A pesar de que las PFT no poseían un estatuto legal, las revistas y los diarios pudieron difundir entonces información sobre las mismas, en este caso dentro de los límites impuestos por sus intereses económicos y las agendas informativas.

Conforme avanzó y se consolidó el cambio político surgieron ya textos que proponían un relato historiográfico protagonizado por algunas de las experiencias de nuestro objeto de estudio (Martí Rom, 1978a, Viota, 1982), otros trataban ampliamente experiencias internacionales relacionadas con el cine militante (Linares, 1976) y observaban una crisis en las PFT a principios de los ochenta vinculándola con los cambios que se habían producido durante este período (Martí Rom, 1980b, Viota, 1982), estableciendo una correlación entre los cambios políticos y el declinar de estas prácticas. También se comienzan a emplear métodos y

estrategias de investigación como la encuesta (Caparrós Lera, 1983), se organizan encuentros en los cuales participaron diferentes protagonistas del PFT¹² y algunas de las películas realizadas como prácticas fílmicas de transgresión se exhibieron ya desde los años setenta en instituciones como Filmoteca Española.

El cine que se desarrolló fuera de la legalidad entró dentro de las publicaciones internacionales. Así se pueden encontrar escritos planteados desde la idea de cine independiente en revistas referenciales para las prácticas fílmicas de vanguardia, como *Millennium Film Journal* (Bonet, 1978). Aunque prestando una mayor atención al cine militante y desde el concepto de cine marginal, este mismo interés por el cine de vanguardia permitió en un número doble de *CinémAction* dedicado al cine de vanguardia la publicación de un texto que abordaba la realidad española (Martí Rom, 1980a). Ambos artículos poseen un carácter divulgativo, lo que no quita que se intente relacionar en ellos sus objetos de estudio con elementos contextuales. El texto de Martí Rom para la publicación francesa se dividió en antes y después de la muerte de Franco y está protagonizado por el cine hecho en los márgenes como protagonista de la narrativa histórica. Se invierte así la posición subalterna que habitualmente se les atribuye a las PFT.

Gracias a los relatos del cine de vanguardia algunas de las películas que habían sido concebidas como prácticas fílmicas de transgresión en su origen, por ejemplo, películas de Antoni Padrós y Pere Portabella, lograron exhibirse a nivel internacional en ciclos como *Cinéma d'avant-garde en Espagne. Une anthologie* (1982), un programa de exhibición elaborado por Eugeni Bonet y Manuel Palacio para el Centre Georges Pompidou de París. Este tipo de relatos excluían las experiencias dentro de las PFT concebidas desde un interés de contrainformación. La colaboración de Bonet y Palacio ha dejado el que es el corpus fundamental de las prácticas fílmicas de vanguardia llevadas a cabo en el Estado español (Bonet y Palacio, 1983), cuando menos hasta el momento en el que se es escriben estas líneas. Su interés principal no recae en el desarrollo de un marco teórico sino en la cartografía de un conjunto de películas dispersas y que, algunas de ellas todavía hoy, resultan de difícil consulta.

¹² Desde la idea de cine marginal se articularon unas conversaciones sobre cine en la 24 Semana Internacional de cine de Valladolid. En esa edición del festival también se editó un libro de Matías Antolín que giraba alrededor de ese concepto (Antolín, 1979).

En el ámbito académico, el estudio de las PFT no entraba dentro de las principales líneas de investigación relacionadas con la comunicación, las bellas artes y la historia del arte y los estudios universitarios de cine, que se encontraban en un estadio muy inicial. No obstante, existen excepciones como la aportación de Román Gubern (1979). También abordó aspectos relacionadas con las mismas Ignacio Ramonet (1979). Ambos plantearon dinámicas generales de su objeto de estudio, el cine clandestino en Cataluña, en el caso del primero, y el cine militante, en el caso del segundo y hay en ellos un esfuerzo por recoger algunos de los debates en relación a los mismos. En el trabajo referido Gubern maneja el concepto de 'mercado político' al que acudiremos durante el desarrollo del objeto de estudio (Gubern, 1979: 179).

2.4.2. Recuperar

En el año 1986 en el Certamen Internacional de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao, Francisco Llinás organizó un ciclo dedicado al cortometraje independiente español con una cronología enmarcada dentro del tardofranquismo. Para ello se centró en los cortometrajes desarrollados en la legalidad aunque destacó la necesidad 'urgente' de 'abordar la recuperación de todo el cine "underground", hecho al margen de la ley, que en ese mismo período se realizó en España' (Llinás, 1986: 7). En el libro que recoge el ciclo hay también un texto de Julio Pérez Perucha dentro del cual habla de una serie de cineastas que desarrollaron su actividad al margen de la ley (Pérez Perucha, 1986: 13).

Ese mismo año Pérez Perucha junto con Vicente Ponce daban a conocer una propuesta de periodización sobre el cine de la transición y articulaban un relato historiográfico sobre la misma a partir de varios ámbitos que consideraban significativos. Uno de ellos lo denominaron la 'República de los Radicales' (Pérez Perucha y Ponce, 1986: 40). Una radicalidad que era entendida desde las propuestas 'ajenas a las corrientes hegemónicas dominantes' lo que no implicaba necesariamente su identificación con la 'radicalidad ideológica, aunque sí que habría una fusión entre partidarios de la ruptura democrática y adscritos a un cine rupturista' (Pérez Perucha y Ponce, 1986: 40). El objeto de principal interés de Pérez Perucha y Ponce no está en las prácticas fílmicas de transgresión tal como han sido definidas para este trabajo, pero en su propuesta sobre el estudio de la

radicalidad fílmica se pueden identificar dos tendencias que han marcado los estudios de las PFT hasta la actualidad.

La primera es el tratamiento de la figura de Pere Portabella que, dentro de la investigación sobre las prácticas fílmicas de transgresión, supone una excepción en lo que se refiere a la atención que ha recibido su trabajo. Además de su presencia en centros artísticos, museos y filmotecas, existen varios libros centrados en su figura (Expósito, 2001, Hernández, 2008, Fanés, 2008) y abundante literatura académica (Fanés, 2010, Marsh, 2010, Losada, 2012, Cox, 2014...). Las prácticas fílmicas de Portabella recibirán un amplio estudio en los apartados de desarrollo de nuestra investigación, dirigiendo nuestra mirada hacia aspectos que han sido poco explorados como su papel en la Comisión de Cine de Barcelona, pero esta situación investigadora hace que no se haya seleccionado como caso de estudio.

La segunda cobra sentido en un contexto investigador donde algunos relatos históricos generales sirven para constatar el lugar historiográfico menor que ocuparon tradicionalmente tanto las prácticas fílmicas de transgresión y los debates que suscitaron (VV.AA., [1995] 2009, Gubern, 1997a, Pérez Perucha, 1998, Stone, 2002...), también en aquellos con una cronología más reducida (Miró, 1988 Monterde, 1993). No obstante, la propia evolución reciente de la historiografía del tardofranquismo y la transición democrática, no ha hecho sino confirmar el interés creciente de las investigaciones por los márgenes, algo que ha llevado a que se preste un mayor interés a agentes, temáticas u objetos de estudio que habían tenido un papel subalterno dentro de aquellos relatos que pretendían obtener una visión general de esta etapa ¹³. La introducción de las PFT no como un objeto de estudio exclusivo sino en relación a relatos más generales se ha hecho para ilustrar sus caminos alternativos en formas de 'impugnaciones y rupturas' (Zunzunegui, 2005: 187-214), 'vías excéntricas' (Benet, 2012a: 333), 'la centralidad de lo marginal' [The Centrality of the Marginal] (Cerdán, 2013: 534), etc...

¹³ Como sucede en el libro colectivo *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate*, del que son editores Marie-Claude Chaput y Julio Pérez Serrano (2015). Las investigaciones sobre cultura no han sido una excepción en estos procesos de arrastrar los márgenes simbólicos del cambio político hacia el centro de su interés discursivo (Mir García, 2011: 83-108, Sarriá Buil, 2015: 187-209...).

Durante la década de los ochenta y los noventa predominó el desinterés investigador hacia las PFT. Algunos de los protagonistas en la elaboración del relato del cine de vanguardia español, que había propiciado su inserción en los debates cinematográficos internacionales e incluso le había abierto la puerta de centros de arte, giraron su atención hacia el 'vídeo de creación' (Palacio, 1987) y dentro de los relatos sobre el audiovisual artístico español el cine era tan solo una de las partes de un fenómeno más amplio (Álvarez Basso y Lopezortega, 1992). No obstante, durante estos años se pueden encontrar libros en los que, aunque no sean el centro de su investigación, proporcionan una serie de valiosas informaciones de cineastas, películas, iniciativas y dinámicas culturales que han sido retomadas para nuestro objeto de estudio (Riambau y Torreiro, 1999). Además, se publicaron monografías que siguen siendo hoy en día las investigaciones de referencia sobre algunos de los cineastas que serán estudiados en esta tesis como Antonio Artero (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 1998)¹⁴.

Algunas historias elaboradas sobre el cortometraje permitieron tratar de nuevo el movimiento de actividades y representaciones fílmicas que se desarrollaron fuera de la legalidad. La precariedad de las mismas hacía que predominasen las películas de menor duración al largometraje y el libro *Historia del cortometraje español* (Medina, González y Martín Vázquez, 1996) recoge algunas de estas experiencias. Dentro del mismo, Andrés Linares, que no había descrito el caso español en su libro sobre la cinematografía militante (Linares, 1976), sí que lo aborda a lo largo de su texto sobre cine y la clandestinidad (Linares, 1996).

En el año final de la década de los noventa se publica el libro en el cual Manuel Trenzado Romero (1999) investiga sobre las relaciones entre el proceso de cambio político y el cine español. El cine militante se plantea desde el estudio de cómo la cinematografía se puede convertir en 'agente social y político' (Trenzado Romero, 1999: 275). El interés de este trabajo no recae en el ensanchamiento de la información preexistente sobre las PFT ni tampoco en articular un análisis de sus representaciones, sino en establecer una metodología desde el ámbito de las ciencias sociales que, partiendo de la idea del cine como discurso público, establece

¹⁴ Pérez Rubio y Hernández Ruiz son también los autores de una monografía dedicada a otro de los cineastas que será mencionado en la tesis doctoral J. A. Maenza (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 1997).

diferentes niveles con los que estudiar los mecanismos de control sobre la cinematográfica española (Trenzado Romero, 1999: 48). La utilidad de la misma es que abarca desde la formación hasta la difusión de los discursos audiovisuales. A nivel historiográfico, el texto de Trenzado Romero sirve también de recuperación de un relato subalterno, que maneja bibliografía referencial del período informativo, a la que también se acudirá en esta tesis doctoral.

Existen estudios recientes que tratan la lucha obrera en el cine, cuya lectura es otra muestra de la escasa atención hacia nuestro objeto de estudio (Carmona, 2011: 207-232). A pesar de que, al igual que los movimientos de oposición se organizaron durante el franquismo en la clandestinidad y participaron en las luchas laborales, hubo películas que recogieron estas luchas desde fuera de la legalidad y se apoyaron en estructuras opositoras, como el sindicato Comisiones Obreras, para su difusión. Esto sí que se refleja dentro de la historia del movimiento obrero en la industria española de Emeterio Diez Puertas (2001), obra en la que además se plantean ya algunas temáticas básicas de este trabajo doctoral como las relaciones entre la cinematografía y el PCE, el desarrollo del movimiento estudiantil, la importancia de los cineclubs y los conflictos laborales.

La amplitud cronológica del apartado en el que se incluyen dentro del libro de Diez Puertas, que abarca todo el movimiento obrero antifranquista, obliga al autor a hacer un importante esfuerzo de síntesis (Diez Puertas, 2001: 101-115). La concepción que aplica de historia social consigue que tengan protagonismo aspectos escasamente tratados por la bibliografía historiográfica. Sin embargo, esa misma aplicación de la historia social tiene como resultado un tratamiento de las películas, algunas referenciales dentro de las prácticas fílmicas de transgresión, que se reduce a la mención y, en algunos casos, a una muy breve descripción, sin apenas conceder desarrollo a las mismas (Diez Puertas, 2001: 106-109). El relato de Diez Puertas sobre el cine militante en esta obra, que ocupa página y media, viene muy determinado, también en las películas a las que hace referencia, por otros trabajos previos (Viota, 1982). Diez Puertas enriquece el estudio con algunas fuentes poco habituales, como boletines clandestinos realizados por activistas y profesionales de la industria audiovisual, a los que también se acude en esta tesis doctoral.

A finales del año en el cual se publica el libro de Emeterio Diez Puertas, la Asociación Española de Historiadores del Cine celebró en Valencia su IX Congreso dedicado al cine español durante la transición democrática. Las actas se publicaron en 2005 y muestran una variedad de perspectivas de análisis, métodos y objetos de estudio. En las mismas se incluye un texto de Joaquim Romaguera en el que se hace coincidir con este período el final de una serie de actividades relacionadas con el cine no profesional, entre ellas la disolución del movimiento alternativo-marginal-independiente (Romaguera, 2005: 77).

Algunos hechos fundamentales en la reactivación del relato de las PFT coinciden en el 2003. Julio Pérez Perucha abordó ese año el cine ‘al margen de la ley’ que, como se ha visto, fue señalado por Francisco Llinás a mediados de los ochenta como tarea urgente para su recuperación (Llinás, 1986: 7) y comisarió dentro de la 45ª edición de Zinebi el ciclo *Brigadas de la luz*, en el cual bajo las ideas de vanguardia artística y política, se abordan prácticas fílmicas de transgresión en el Estado español, tanto las cercanas al cine experimental como al cine militante. Este programa de exhibición si bien no cubre todas las experiencias estudiadas en este trabajo doctoral sí que generó un significativo corpus para su estudio.

Ese mismo año se emite la serie documental televisiva de seis episodios *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003) por Canal 33, el segundo canal de la Televisió de Catalunya, que se editaría también en formato DVD acompañada de algunas de las películas características de las prácticas fílmicas de transgresión. Este trabajo audiovisual da a conocer, desde un punto de vista centrado en Cataluña, iniciativas cinematográficas que apenas habían tenido tratamiento bibliográfico y se construye a través de una serie de entrevistas con sus protagonistas, lo que hace que haya sido tomada para esta tesis doctoral como fuente documental. En el origen de la misma, está en el libro de J. Romaguera y L. Soler (2006), al que había tenido acceso el director de la serie cuando todavía era una trabajo inédito.

La obra de Romaguera y Soler es una de las que más información específica aporta sobre las PFT (Romaguera y Soler, 2006). Dentro del mismo se incluye un diccionario de autores y autoras que sirve de inventario de los trabajos realizados en los márgenes, aunque no abarca por entero nuestro corpus de estudio.

Otro de los protagonistas del cine independiente del período analizado, Augusto M. Torres (2004), elaboró un diccionario de cineastas españoles agrupados bajo la idea de malditos, entendiendo como tal a los que 'a pesar de su interés de una o varias películas, nunca han triunfado en el terreno del cine' (Torres, 2004: 13). En él, Augusto M. Torres ofrece pistas iniciales para el estudio de las PFT. Sin embargo, la investigación de Romaguera y Soler va mucho más allá y establece un relato histórico sobre el cine independiente en una cronología que va desde 1955 a 1975, incluyendo una parte en la que se recogen textos y manifiestos de la época (Romaguera y Soler, 2006: 139-155).

No obstante, a pesar de presentar una parte de su trabajo como historia crítica (Romaguera y Soler, 2006: 25-159), esta no deja de estar elaborada desde el testimonio de Llorenç Soler, que fue además uno de los principales protagonistas de las PFT. El libro sirve así más como documento, que además tuvo su génesis durante el período de análisis, que como relato crítico. El texto se elaboró originalmente en 1975 pero no fue publicado hasta el año 2006, es decir, si bien tuvo su origen contemporáneamente a las PFT, no logró difusión hasta los comienzos del siglo XXI. El ejemplo de la publicación de esta significativa labor de Romaguera y Soler sirve así como puente de las dos primeras fases que se han identificado en lo referido al estudio de las prácticas fílmicas de transgresión. Su edición, más de tres décadas después de su elaboración, entra dentro de los procesos de recuperación del relato de las PFT.

Sobre Llorenç Soler se han escrito tesis doctorales centradas en su actividad¹⁵ y existen estudios que establecen un corpus de toda su trayectoria, exponen la bibliografía completa del autor, dan a conocer un gran número de referencias sobre la misma y reúnen a una serie de especialistas que abordan aspectos diversos de su carrera (Francés, 2012). Al igual que Portabella, esta atención recibida ha hecho que no se considere como caso de estudio para nuestro trabajo, aunque también recibirá en él un amplio tratamiento.

¹⁵ Claudie Herrou Tual presentó en el año 2012 una tesis doctoral dedicada a la figura de Llorenç Soler, dirigida por Emmanuel Larraz y presentada en la escuela doctoral de *Langages, Idées, Sociétés, Institutions, Territoires* en Dijon. Tal como se puede constatar en: <http://www.theses.fr/2012DIJOL040> Información recuperada el 26 de octubre de 2015.

El año 2003 fue también el de la publicación de 'Jinetes en la tormenta: In Memoriam' (Vidal Estévez, 2003: 195-213) un artículo que plantea, desde una cronología más reducida a la de este trabajo y sin profundizar en el análisis de las representaciones, un significativo dibujo del contexto político y cultural del cine del tardofranquismo, en el que se abordan aspectos coincidentes con los de esta tesis doctoral. Al año siguiente, el interés del cine gestado por 'la izquierda transformadora' (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 50), el documental y el cine de vanguardia, hacen que en el libro *Voces en la niebla* se planteen, dentro de un estudio general sobre el cine de la transición española, el tratamiento de algunas experiencias de nuestro objeto de estudio.

En el año 2005 se celebró el seminario *Medios de Masas, multitud y prácticas antagonistas* en el Palacio de los Condes de Gabia de Granada dentro del proyecto *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera públicas en el Estado español* que implicó a instituciones culturales como la Universidad Internacional de Andalucía¹⁶, el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, el centro José Guerrero de Granada y Arteleku de San Sebastián. En el encuentro se reunieron algunos de los protagonistas de las PFT y sus debates abordaron aspectos a los que se había prestado poca atención historiográfica como el de los colectivos cinematográficos. En el seno de *Desacuerdos!* se produjo una reedición del ciclo *Las Brigadas de la luz* en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona del año 2005. Además se publicó un tomo cuya primera mitad estaba dedicada a los colectivos cinematográficos y al cine. En ella se incluye un texto de Lydia García Merás (2007) centrado en la producción militante y documentación de la época relacionada con las prácticas fílmicas de transgresión.

Junto con los centros artísticos, esta reactivación del relato llegó también a los ámbitos universitarios y en el año 2006, Roberto Arnau Roselló presentó en la Universitat Jaume I de Castellón la tesis doctoral *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)* bajo la dirección de los profesores Javier Marzal Felici y Francisco Javier Gómez Tarín, un trabajo doctoral en el que se prestaba especial atención a las PFT dentro de las

¹⁶ Los resúmenes de las intervenciones se pueden consultar en la web: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=112 Información recuperada el 28 de octubre de 2015

tendencias documentales, abordando las iniciativas colectivas y haciendo entrevistas a algunos de los protagonistas del período. Por otro lado, María Jesús Ruiz Muñoz planteó una serie de trabajos dedicados al cine independiente y alternativo del período, entre los cuales se encuentran textos que abordaron la práctica fílmica de figuras clave para las PFT como Helena Lumberras (Ruiz Muñoz, 2007) y se plantearon ya cuestiones metodológicas sobre el uso de fuentes orales desde el caso específico de la actividad alternativa durante la transición democrática (Ruiz Muñoz, 2008).

La Universidade de A Coruña y el Centro Galego de Artes da Imaxe organizaron en 2007 unas jornadas tituladas *Extraterritorial, vangarda, experimental: O outro cinema español* que no se articularon desde la reflexión y exhibición de las prácticas fílmicas que se desarrollaron fuera de la legalidad durante el tardofranquismo y la transición democrática, aunque estas sí que tuvieron cabida en este evento¹⁷.

Dentro del Estado, el ámbito catalán ha sido el que más ha atraído la atención de los investigadores. En relación con el mismo, Josep Torrell ha llevado a cabo una intensa labor investigadora a partir de la consulta de archivos (Torrell, 2001a) y la realización de entrevistas (Torrell, 2013a, Torrell, 2013b). Algo que le ha permitido elaborar artículos de recuperación del relato del cine militante en Cataluña (Torrell, 2014), de algunos de sus cineastas protagonistas (Torrell, 2015) y de sus iniciativas de difusión (Torrell, 2011). Además de abrir nuevas perspectivas sobre la circulación de películas de cineastas referenciales de las PFT como Pere Portabella (Torrell, 2001a).

2.4.3. Profundizar

Al igual que ha sucedido en otros campos de estudio, el tardofranquismo y la transición democrática son dos períodos que han sido tratados por la historiografía del cine más reciente. Una evidencia que refuerza esta idea son los libros que toman como protagonista el estudio de la cinematografía y que han visto la luz nacidos de la actividad de equipos de investigación que habían obtenido financiación pública para el desarrollo de proyectos I+D+i con los que investigar

¹⁷ También en Galicia, algunos de los trabajos de cine alternativo, como los de Llorenç Soler, entraban dentro de la exposición ‘O lado da sombra. Sedición gráfica e iniciativas ignoradas, raras ou desacreditadas entre 1971 e 1989’ organizada en el año 2005 de la Fundación de Luis Seoane.

aspectos relacionados con la misma (Palacio, 2011, Huerta Floriano y Pérez Morán, 2012...) ¹⁸. En el marco de otros proyectos posteriores ¹⁹, el trabajo sobre el concepto de transición ha propiciado números monográficos en revistas académicas internacionales dentro del contexto de los cines hispánicos (Palacio y Fernández Labayen, 2013) e investigaciones que abordan los medios audiovisuales en las transiciones políticas de diversos países, incluido España (Palacio, 2013). Una actividad que no ha cesado y sigue hasta la actualidad con nuevas aportaciones en las que se incluye un amplio listado de películas significativas del período estudiadas por diversos especialistas (Sánchez Noriega, 2014).

En un libro colectivo nacido de uno de estos equipos de investigación, Manuel Palacio, su editor, advertía de la existencia de 'otras transiciones' (Palacio, 2011: 19), algo que se refleja en los caminos alternativos que recorren algunos de los textos seleccionados para esa obra. Así, la importancia para nuestra investigación de este libro no está tanto en la selección de los objetos de estudio sino en lo que apunta de líneas de trabajo, varias de las cuales han sido retomadas en esta investigación doctoral ²⁰.

Otros proyectos I+D+i se han centrado en los estudios del carisma durante el tardofranquismo y la transición política ²¹. Desde este tipo de investigaciones, centradas en figuras como Santiago Carrillo y Dolores Ibárruri, a los que se hará mención durante el desarrollo del objeto de nuestra investigación, se han abordado

¹⁸ Estos resultados proceden respectivamente de los siguientes proyectos: 1) *Los medios audiovisuales en la transición española (1975-1985). Las imágenes del cambio democrático* (CSO2009-09291), Investigador Principal: Dr. Manuel Palacio, 2) *Ideología, valores y creencias en el 'cine de barrio' del tardofranquismo (1966-1975)* (HAR2009-08187). Investigador Principal: Dr. Miguel Ángel Huerta.

¹⁹ *El cine y la televisión en la España de la Post-Transición (1979-1992)* (CSO2012-31895). Investigador principal: Dr. Manuel Palacio.

²⁰ En ella se plantea el cine de mujeres, prestando atención a algunas cineastas formadas en la Escuela Oficial de Cine (Vernon, 2011), trabajando también sobre las representaciones de género (Ciller, 2011). Se aborda la creación en subformatos (Zurian, 2011b), la atención a la cultura *underground* y sus relatos (Seguin, 2011) y el estudio de la actividad de Portabella durante este período (Zunzunegui, 2011b). Además, se utiliza la transgresión como categoría teórica (Melero, 2011) y se aborda ejemplos de PFT que atentan a la identidad del régimen (Berthier, 2011). Por citar algunos de las proximidades con sus líneas de investigación.

²¹ *La construcción mediática del carisma de los líderes políticos en periodos de transformación social: del tardofranquismo a la transición* (HAR 2012-32593). Investigador principal: Dr. Vicente Sánchez-Biosca.

aspectos relacionados con los intereses de esta tesis doctoral (Benet, 2013, Sánchez-Biosca, 2014).

La atención suscitada hacia el estudio del período, también en la historiografía del cine, ha hecho que aparezcan diversas investigaciones que se articularon desde una mirada hacia esas 'otras transiciones'. Sobres ellas existen ya libros que toman como centro de su análisis las representaciones de género y sexualidad (Castro García, 2009, Melero, 2010) que se suman a esfuerzos previos (Ballesteros, 2001). Dos ámbitos en pleno desarrollo en el marco más amplio de los estudios fílmicos sobre cine español y al que no han sido ajenos la investigación sobre las prácticas fílmicas de transgresión (Camí-Vela, 2009, Berzosa, 2014). Algunos trabajos realizados durante el proceso investigador de esta tesis doctoral también se articularon desde estas inquietudes (Prieto Souto, 2014a, Prieto Souto, 2015b).

La exploración de las alternativas está relacionada con estudios de otras formas de producción, distribución y exhibición. Un ejemplo, son los modos de hacer cine en colectivo como formas de organización y difusión a las que también acudirán las PFT. En el ámbito internacional han aparecido diversos trabajos que se articulan desde el estudio de las prácticas cinematográficas colectivas (Mestman, 2009, Bauer y Kidner, 2013). En este sentido, cabe destacar la actividad de Lars Gustaf Andersson y John Sundholm. Estos investigadores nórdicos han propiciado un espacio editorial dentro de los estudios fílmicos que ha servido para establecer los primeros pasos hacia una investigación comparada sobre los posicionamientos cooperativos. Su propuesta para la revista *Studies in European Cinema* de la que son editores, permite observar como estos se desarrollaron en diferentes países. Para ello reúnen textos de investigadores que abordan las realidades alemana, británica, sueca, soviética y española (Andersson y Sundholm, 2012: 167-169). De este modo un trabajo centrado en las PFT (Fernández Labayen y Prieto Souto, 2012) entró dentro de los diálogos académicos que se estaban dando a nivel internacional en relación a las propuestas cinematográficas cooperativas.

Por otro lado, aunque algunos de estos modos de hacer colectivos asumen especificidades a lo largo de su desarrollo dentro del Estado (Pérez Perucha, 2004), estos formaron parte de la cultura cinematográfica internacional del período de análisis de nuestro trabajo doctoral. Sin embargo, el estadio investigador actual de

las prácticas fílmicas de transgresión y sus experiencias grupales, sigue todavía en construcción, tanto en su relato histórico, a pesar de contribuciones recientes (Fernández Labayen y Prieto Souto, 2012, Arnau Roselló, 2013), como en la configuración de su propio corpus, lo que ha desaconsejado ampliar el marco geográfico con el que articular una realidad comparada entre países. No obstante, sí que estudiarán las relaciones internacionales de las PFT dentro de los intereses sobre lo transnacional enunciados en apartados anteriores.

Alberto Berzosa (2009) en una investigación centrada en el cine militante catalán, ya planteó su estudio prestando especial atención a Francia. El libro demuestra la necesidad de este tipo de planteamientos, sobre todo en lo que respecta a los procesos de elaboración de las películas y difusión de las mismas. Este autor también ha abordado las relaciones entre cine y activismo durante la transición (Berzosa, 2012) tratando algunas de las prácticas fílmicas de transgresión ligadas con los movimientos sociales. Su estudio sirve para poner las bases de estos planteamientos y es especialmente novedoso en lo que se refiere al movimiento gay, algo que abordará más ampliamente en estudios posteriores (Berzosa, 2014). Esta atención profunda hacia el movimiento homosexual, sus actividades cinematográficas y sus representaciones, ha hecho que nuestro trabajo doctoral derive hacia otros aspectos apenas tratados dentro de este relato sobre el activismo: la relación entre cinematografía con los principales partidos políticos y organizaciones sindicales del antifranquismo, el cine hecho por mujeres dentro de las problemáticas feministas y el análisis de experiencias referenciales dentro de los vínculos entre el cine y movimiento vecinal en la ciudad de Madrid como *La ciudad es nuestra* (Tino Calabuig, 1975).

En un contexto investigador en el que la transferencia de los conocimientos sobre los estudios audiovisuales del cambio político comienza a mostrar un alto grado de internacionalización (Palacio, 2011), la investigación de aspectos o cineastas relacionados con las PFT también han sido abordados por investigadores que desarrollan fuera de España su carrera (Camí-Vela, 2009, Marsh, 2010, Losada, 2012, Cox, 2014 Ledesma, 2014...). Estas miradas no dejan de estar predominantemente realizadas por expertos en cultura española. Fuera de este ámbito, la atención internacional hacia las prácticas fílmicas de transgresión desarrolladas durante el tardofranquismo y la transición no dejan de ser muy

excepcionales. Aunque la consulta de relatos históricos que se articularon desde algunas de las denominaciones en las cuales se incluyeron las prácticas fílmicas de transgresión ofrece información sobre problemáticas comunes e, incluso, sobre aspectos que entran dentro de nuestro objeto de estudio. Sirva como ejemplo de esto cómo desde la atención de la circulación de cine político argentino se han abordado experiencias que se desarrollaban en el Estado español para la difusión las PFT (Elena y Mestman, 2003, Mestman, 2008).

La dificultad del objeto de investigación, que continúa hoy en día a pesar de los progresos indicados, ha hecho que la mayoría de los trabajos sobre las PFT se hayan ocupado de informar, recuperar y profundizar en las materias de análisis sobre las mismas. A estas estrategias, hoy vigentes y necesarias, regresaremos a la hora de justificar los casos de estudios seleccionados.

2.5. Marco conceptual de las PFT y necesidad de su estudio

La profesora Michèle Lagny ligó la elaboración de una conceptualización al “estado de las cosas” existente, en un momento dado en la comunidad científica’ (Lagny, [1992] 1997: 56). Ese ha sido uno de los aspectos menos trabajados por la investigación de las PFT, el realizar un trabajo de desarrollo que establezca marcos conceptuales útiles para abordarlas en su totalidad. Algo que se entiende también desde el tratamiento de un objeto de investigación que posee un corpus de estudio no consolidado y de acceso complejo, a pesar del avance en su digitalización y difusión, sobre el que existe una escasa documentación histórica y una bibliografía académica reducida.

La propuesta de conceptualización que se presenta a continuación es el resultado de una investigación que tiene su origen en trabajos académicos previos (Prieto Souto, 2010), se ha desarrollado y difundido durante el proceso de trabajo de la tesis doctoral (Prieto Souto, 2012b, Prieto Souto, 2015b) y toma como base el concepto de transgresión. El diccionario de la Real Academia Española lo define como: ‘Acción o efecto de transgredir’²². Si consultamos la entrada de transgredir aparece: ‘Quebrantar, violar un precepto, ley o estatuto’²³. Esta definición llama ya

²² Recuperada el 29 de octubre de 2015 <http://dle.rae.es/?w=transgresi%C3%B3n&m=form&o=h>

²³ Recuperada el 29 de octubre de 2015 en <http://dle.rae.es/?id=aK1FmOQ&o=h>

la atención sobre el hecho de violar la legislación, que es precisamente una de las cuestiones que delimita nuestro objeto de estudio. Sin embargo, lo que se quiere hacer en este apartado no es tanto describir la transgresión o, más concretamente, las PFT, a lo que ya se ha referido el punto 2.1., sino argumentarlas como un concepto válido para el estudio cultural y para establecer relaciones entre la práctica fílmica y el contexto social.

Un planteamiento que nada tiene que ver con el cine y alejado del análisis de lo contemporáneo, nos marca el punto de partida para ello. El historiador belga Marcel Détienne escribió que ‘para descubrir el horizonte completo de los valores simbólicos de una sociedad, es necesario también hacer el mapa de sus transgresiones’ (Détienne, [1977] 1982: 7), lo que le llevó a analizar las representaciones de Dionisos en la antigüedad. Peter Stallybrass y Allon White hacen mención al escrito de Détienne en su obra ‘Política y poética de la transgresión’ (Stallybrass y White, [1986] 2009: 15-37). Su investigación es la que nos servirá de referencia dentro de la teorización de este concepto. Ambos autores parten para su reflexión de la idea de carnaval que maneja Mijail Bajtin ([1965] 1999). El carnaval sería para Bajtin el triunfo ‘de una especie liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes’ (Bajtin [1965] 1999: 15). Una celebración que ‘se caracteriza por la lógica original de las “cosas al revés”’ (Bajtin, [1965] 1999: 16) y cuya comicidad contenía ‘un elemento de victoria no sólo sobre el miedo que inspiran horrores del más allá, las cosas sagradas y la muerte, sino también sobre el miedo que infunde el poder, los monarcas terrenales, la aristocracia y las fuerzas opresoras y limitadoras’ (Bajtin, [1965] 1999: 87).

Stallybrass y White resitúan esta sugerente idea bajtiniana del carnaval dentro de un marco conceptual más amplio, porque, como ellos mismos escriben: ‘la idea de carnaval como categoría analítica sólo puede ser provechosa si la desplaza el concepto más amplio de la inversión y transgresión simbólicas’ (Stallybrass y White [1986] 2009, 28). Para ello recurren a la obra *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* de la que toman de Barbara Babcock la definición de *inversión simbólica* [symbolic inversion] (Babcock, 1978: 14). Este concepto ‘se puede definir a grandes rasgos como cualquier conducta expresiva que invierta, contradiga, derogue, o, en cierto modo, presente una alternativa a los códigos

culturales, los valores y las normas comúnmente mantenidos, ya sean lingüísticos y literarios y artísticos, religiosos, sociales y políticos'²⁴ (Babcock, 1978: 14). Así, para estos autores la transgresión debe identificarse como sinónimo de la idea de inversión simbólica tal cual la hemos mencionado.

Una vez que terminan su reflexión sobre la definición de la transgresión como categoría del estudio cultural, lo que hacen estos investigadores es preguntarse de manera genérica cómo se pueden localizar las transgresiones. Stallybrass y White asumen en su artículo la dificultad de encajar el deseo de transgredir dentro del marco de las 'contradicciones económicas y políticas del orden social; sin embargo, están profundamente conectados' (Stallybrass y White [1986] 2009: 34). De esta forma los momentos de desigualdad económica y política son un terreno abonado para cartografiar transgresiones. Algo que no deja de ser lógico, debido a que el establecimiento de toda norma abre una vía para su subversión y cuanto más represiva es la normativa, menor es el reducto de libertad que existe para no transgredirla.

Las representaciones culturales tienen el potencial de convertirse en puntos de antagonismo con respecto a la oficialidad. Estas formas de rechazo cultural, si bien son periféricas, pueden ocupar un lugar central en el plano simbólico. Como explica Babcock: 'Lo que es periférico socialmente suele ser central simbólicamente, y mientras ignoremos o quitemos importancia a la inversión y a otras formas de rechazo cultural, no lograremos comprender la mayoría de las veces la dinámica de los procesos simbólicos en general'²⁵ (Babcock, 1978: 32). Algo que se produce porque, en opinión de Babcock, el cuerpo clasificatorio de una cultura siempre es doble, siempre está estructurado en relación con su negación, su inverso (Stallybrass y White, [1986] 2009: 30). Es en este sentido en el que la otredad que representan los productos transgresores ayuda también a definir lo socialmente

²⁴ La referencia original en inglés es: 'may be broadly defined as any act of expressive behaviour which inverts, contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values, and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, or social and political' (Babcock, 1978: 14). En este caso tomamos la traducción del texto de Stallybrass y White incluido en *Desacuerdos* (Stallybrass y White [1986] 2009: 28).

²⁵ La referencia original en inglés es: 'What is socially peripheral is often symbolically central, and if we ignore or minimize inversion and the other forms of cultural negation we often fail to understand the dynamics of symbolic processes generally'. De nuevo, la traducción de este párrafo la tomamos del texto de Stallybrass y White incluido en *Desacuerdos* (Stallybrass y White, 2009 [1986]: 30).

dominante. La traducción de estas propuestas al campo de lo cinematográfico nos servirán para aproximarnos a la investigación histórica de las prácticas fílmicas que transgreden los límites socialmente estipulados.

En el caso español y relacionado con el período de análisis, Alejandro Melero planteó el estudio de un grupo de cineastas que desafiaron la normatividad ‘a través de la transgresión sexual’ durante la transición democrática (Melero, 2011: 129). Para ello, utilizó la transgresión como marco teórico principal con el cual articular un análisis sobre los estudios cinematográficos que se concreta en un cine desarrollado en los marcos legales pero que sirve para problematizar los mismos. Nuestra atención, en cambio, recaerá en los dominios de lo no legal.

Desde la observación del hacer de las personas en el pasado, la transgresión no se plantea en este trabajo doctoral únicamente en la abstracción de su idea sino como una objetivación producida, en este caso, por prácticas fílmicas. Este es el segundo concepto al que se hace referencia en el título del presente trabajo. En su libro sobre los análisis y los métodos en la investigación cinematográfica Michèle Lagny abordó la idea del cine como práctica cultural (Lagny, [1992] 1997: 205) a través de la cual admitía: ‘la lógica de un circuito de consumo-mediación-producción que no se piensa en términos de determinación unívoca sino de interconexiones conmutables’ (Lagny, [1992] 1997: 205). Como ya se ha mencionado, el libro *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman* (Du Gay et al, 1997) plantea el estudio de un artefacto cultural a través de la articulación de diferentes procesos que interactúan de manera simultánea dentro del *circuito de la cultura* (Diagrama 1). De esta forma, la cultura se concibe como un *set de prácticas*, en palabras de Stuart Hall (2003: 2), en el que el producto cultural no aparece como un campo de estudio autónomo sino inscrito junto al resto de prácticas cotidianas. Desde estos presupuestos, utilizamos en esta investigación el concepto de *prácticas fílmicas de transgresión*, un término que resulta especialmente operativo para insertar la transgresión cinematográfica dentro del ámbito de las dinámicas sociales y que engloba tanto las representaciones y los valores que hacen circular las películas como los aspectos derivados de su producción, distribución, regulación y exhibición.

Por otro lado, en esta conceptualización de las PFT se apunta hacia inquietudes derivadas de un *giro hacia la materialidad* [turn to the materiality] (Du Gay y

Madsen, 2013: XVI) propio del campo de los *Estudios Culturales Materiales* [Material Cultural Studies]. De ahí que se observen no únicamente en su condición de prácticas culturales sino también de prácticas materiales. Desde este punto de vista, estas prácticas se definen como fílmicas no en el marco de la división entre hecho fílmico y el hecho cinematográfico, tal como tradicionalmente han sido entendidos para establecer una serie de debates entre texto y contexto (Zunzunegui, 2007), sino para observar las condiciones materiales de la creación cinematográfica, desde el sentido que posee la elección del formato de la película hasta lo que supone su condición de objeto que debe de ser transportado y guardado en algún lugar, dos aspectos que cobran especial importancia por las dificultades que tenían las PFT para su difusión.

Además, el uso del término prácticas fílmicas de transgresión nos libera de acudir a la denominación de *cine de transgresión* que posee una definición historiográficamente cercada en un marco de creación alejado de nuestro objeto de estudio. El concepto de *cine de transgresión* ha adquirido ya una connotación concreta que se identifica con un heterogéneo grupo de cineastas de los ochenta con base en Nueva York cuyos trabajos ‘mientras difieren radicalmente en estilo y contenido, compartieron/comparten un deseo de desafiar y hacer frente al público, a la sociedad, y tal vez incluso a ellos mismos’²⁶ (Sargeant, [1995] 2008: 5) y a los que Jack Sargeant dedica su libro *Deathtripping. The Extreme Underground*²⁷ (Sargeant, [1995] 2008). Este *cine de transgresión* se configura teóricamente a mediados de los ochenta a través de *The Underground Film Bulletin*, publicación en la que se dio a conocer el ‘Cinema of Transgression Manifesto’²⁸, en plena ‘era Reagan’ un

²⁶ La cita original en inglés es: ‘while radically differing in style and content, shared/shares a desire to challenge and confront the audience, society, and perhaps even themselves’ (Sargeant, [1995] 2008: 5). Traducción propia.

²⁷ El título que utilizamos es el de la tercera edición. Publicada en el 2008, revisa las dos anteriores, de 1995 y 1999, que originalmente tuvieron el nombre de *Deathtripping: The Cinema of Transgression*. Con unos referentes fílmicos que se pueden rastrear en producciones como *Flaming Creatures* (Jack Smith, 1963) o en la práctica cinematográfica de Andy Warhol, este *cine de transgresión* tuvo como punto inicial la película *They Eat Scum* realizada en 1979 por Nick Zedd. Como señala Jack Sargeant, la articulación de este grupo, aunque de manera difusa, se produjo porque la extrema radicalidad temática de estos cineastas los llevaba a ser ignorados incluso por la crítica contracultural del momento y también por los espacios alternativos y de vanguardia establecidos en Manhattan (Sargeant, [1995] 2008: 28).

²⁸ <http://www.ubu.com/film/transgression.html> Recuperado el 30 de octubre de 2015

momento en el que ‘los límites sociales se hicieron más rígidos’²⁹ (Sargeant, [1995] 2008: 36). Algunas de las cuestiones que se proponen en este texto escrito por Nick Zedd³⁰, que posee el tono inflamatorio de los elaborados por las vanguardias históricas, son:

- Todo los valores deben de ser desafiados. Nada es sagrado. Todo debe de ser cuestionado y replanteado para liberar nuestras mentes de la fe en la tradición;
- (...) ir más allá de todos los límites establecidos o prescritos por el gusto, la moral o cualquier otro sistema de valores tradiciones;
- (...) romper todos los tabúes de nuestra era;
- (...) la transformación a través de la transgresión –para convertir, transfigurar y transmutar en un plano superior de la existencia con el fin de abordar la libertad en un mundo lleno de esclavos que no saben que lo son’³¹ (Zedd, 1985).

Aunque muy circunscrito al contexto creativo de la Nueva York de los ochenta, el texto de Zedd trasluce la voluntad programática de operar culturalmente a través del cine desestabilizando el orden establecido, algo que también definirá el marco general de las prácticas fílmicas de transgresión.

Junto con estos aspectos, el concepto de prácticas fílmicas de transgresión favorece la superación de la dicotomía tradicional entre los relatos sobre la vanguardia (Bonet y Palacio, 1983) y lo militante (Viota, 1982), ofreciendo un espacio de análisis conjunto que permite observar la diversidad entre las diferentes denominaciones bajo las cuales se agruparon y los sentidos que originalmente adquirieron. Ya se ha mencionado que Julio Pérez Perucha acudió a la idea de ‘vanguardia artística y política en el cine español’ y bajo la misma, obtuvo un corpus de películas que se colocaron ‘de espaldas a la legalidad administrativa’ (Pérez Perucha, 2003: 110). No obstante, frente a este binarismo, heredado del que estableció sobre la idea de vanguardia Peter Wollen (1975 [1988]), el análisis de la escritura cinematográfica

²⁹ La referencia bibliográfica está en inglés y es la siguiente: ‘the social boundaries became more rigid’ (Sargeant, [1995] 2008: 36). Traducción propia.

³⁰ Escrito por Nick Zedd, en este manifiesto se marca la distancia existente entre la nueva generación de cineastas a la que pertenece y el experimentalismo cinematográfico neoyorkino de los setenta. Los nombres que se vinculan al *cine de transgresión* en este escrito son, además del de Nick Zedd, Richard Kern, Tommy Turner, Klemann, Manuel DeLanda, Eros and Mare y DirectArt Ltd.

³¹ La citas originales en inglés son respectivamente: ‘Nothing is sacred. Everything must be questioned and reassessed in order to free our minds from the faith of tradition’; ‘to go beyond all limits set or prescribed by taste, morality or any other traditional value system shackling the minds of men’, ‘to break all the taboos of our age’, ‘transformation through transgression to convert, transfigure and transmute into a higher plane of existence in order to approach freedom in a world full of unknowing slaves’ (Zedd, 1985). Traducción propia.

durante el tardofranquismo y la transición democrática muestra una multiplicación de calificaciones y, por lo tanto, de matices en relación con cada una, que complejizan este asunto. La creación de un concepto no utilizado en la época para su análisis favorece la agrupación de los diferentes relatos y posibilita que estos puedan ser abordados en su diversidad, prestando atención a los sentidos dispares que adquirieron cada uno de ellos.

En lo que tiene de superación de las estructuras binarias habituales y de interés por los márgenes a través de un concepto que sirve de síntesis de diferentes corrientes cinematográficas, nuestra propuesta se sitúa en la estela del trabajo de David E. James (2005) quien desde el concepto de *cines menores* [minor cinemas] planteó la denuncia de la represión historiográfica de la vanguardia de sus iniciativas políticas específicas y el estudio de la correlación entre las innovaciones formales y los programas sociales³². El propósito de James, que comparte también esta tesis doctoral, recae en abordar diversas tradiciones fílmicas construidas en los márgenes de los parámetros hegemónicos de la industria cinematográfica (James, 2005: 13). Para ello toma como referente el texto de Gilles Deleuze y Félix Guattari titulado *Kafka. Por una literatura menor* [Kafka. Pour une littérature mineure] en el que se expone que: 'Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor' (Deleuze y Guattari, 1990 [1975]: 16). De este modo, la idea de lo menor está muy ligada a la de margen aunque no sirve como sinónimo de lo minoritario (Martin-Jones, 2008: 52). Lo menor cobra sentido en relación con lo mayor y es ahí donde recae el aspecto político de las prácticas culturales de lo menor, en cuanto a su capacidad por desestabilizar las convenciones normalizadas por la *voz mayor* [major voice] establecida en una sociedad (Martin-Jones, 2008: 52).

Cristina Pujol ha propuesto acertadamente que 'toda transgresión, ya sea real o simbólica, obliga a una definición de los espacios y fronteras transgredidos' (Pujol, 2011: 116), de ahí nuestro interés hacia la normativa durante todo el trabajo

³² Antes que James, otros autores ya habían acudido al término de cine menor. Tom Gunning, por ejemplo, lo hace en 'Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon' para englobar a una serie de cineastas experimentales que desarrollaban su trabajo a finales de los ochenta y cuyos trabajos reconocían sus identidades marginales y mantenían conscientemente una posición que los situaba fuera de los lenguajes cinematográficos 'mayores' (Gunning, 1989-1990: 3).

doctoral, pero, a la vez, la transgresión ofrece información sobre la definición de los espacios y fronteras de lo normativo. El hecho de hacer de estas transgresiones el centro de nuestro estudio, supone observar estas hegemonías desde sus desvíos y ayuda a ensanchar las narrativas históricas para el mejor conocimiento de una sociedad del pasado. Es decir, se articula así una narrativa histórica, no tanto desde la norma, sino desde sus transgresiones, que en lo que tienen de márgenes cobran sentido en relación con lo dominante, formando parte de estos universos de lo menor.

Existen ya varios trabajos académicos que han explorado las narrativas de lo menor aplicada a una diversidad de prácticas fílmicas, algo que se ha hecho desde una concepción flexible y plural³³. A pesar de sus diferencias, estas investigaciones comparten el sentido de lo menor desde lo marginal con respecto a *lo establecido* asumiendo una posición teórica con implicaciones historiográficas en cuanto se articulan relatos alternativos sobre las formas dominantes del pasado. Los profesores Lars Gustaf Andersson y John Sundholm han destacado su importancia debido a que estas:

contra-historias, micro-historias y prácticas marginales son necesarias no solo porque complementan y ponen en duda la imagen establecida, sino también porque constituyen un movimiento ético en el campo de los estudios fílmicos y la cultura cinematográfica, que nos recuerda el hecho –como Elsaesser escribe en un homenaje a Noël Burch– que todo podría haber sido de otra manera (Andersson y Sundholm, 2008: 207-218)³⁴.

Dentro de los intereses señalados por Julia Knight y Peter Thomas en su estudio sobre la difusión del audiovisual alternativo en Gran Bretaña está el de promover una cultura audiovisual más diversa (Knight y Thomas, 2011: 31). Esta tesis se suma a esos esfuerzos y para entender el valor específico de la investigación sobre

³³ Lo cierto es que a lo largo de su existencia, el término de cines menores se ha aplicado de forma flexible y plural para analizar contextos cinematográficos periféricos como el de Quebec (Marshall, 2010: 119-134), prácticas fílmicas alternativas, como los *talleres cinematográficos cooperativos* [film workshops] en Suecia (Andersson y Sundholm, 2010: 66-81) o las narraciones audiovisuales autobiográficas estudiadas desde lo transnacional (McHugh, 2005: 155-177, Fernández Labayen y Oroz, 2013: 101-117), también para desarrollarlo en el marco del cine lésbico (White, 2013: 410-425).

³⁴ El texto original dice: ‘counter-histories, micro-histories and marginal practices become necessary, not only because they complement and question the established picture, but also since they constitute an ethical move in the field of film studies and film culture; reminding us of the fact –as Elsaesser writes in a tribute to Noël Burch– that everything could have been otherwise’ (Andersson y Sundholm, 2008: 208). Traducción propia del inglés.

las PFT resulta paradigmático el texto de Vicente Sánchez-Biosca titulado ‘Contra la desaparición’. En él se destaca que: ‘Ciertamente, el período de la transición fue un tiempo en el que las imágenes de los opositores empezaron a horadar la compacta coraza de un régimen que se desplomaba. Pero lo que ha perdurado de este arsenal oficial es paupérrimo en comparación con el dinamismo del momento’ (Sánchez-Biosca, 2008: 47). El exceso de los límites posibilitó que en las películas concebidas como PFT se puedan encontrar imágenes y sonidos de los que no daban cuenta los medios oficiales.

2.6. Preguntas de la investigación y ámbitos de interés principal

Después de la delimitación del campo de estudio y establecido ya un estado de la cuestión D. Wimmer y Joseph R. Dominick contemplan el establecimiento de hipótesis de trabajo y la formulación de preguntas a investigar (Wimmer y Dominick, [1994] 1996: 27). En esta tesis doctoral se recurrirá a estas últimas en su condición de proposiciones para investigaciones que no se limitan a establecer una relación entre variables (Wimmer y Dominick, [1994] 1996: 27). Este planteamiento es el más adecuado para el acopio de datos preliminares propios de estadios de investigación no maduros. Las incertezas sobre las PFT hace que se recurra a la formulación de preguntas de investigación para establecer preocupaciones generales desde las cuales obtener unos resultados que sirvan a futuras investigaciones.

Las preguntas básicas de esta tesis doctoral son las siguientes:

1. ¿Cómo surgieron las PFT en el Estado español durante el tardofranquismo?
2. ¿Cómo se llevaron a cabo y se difundieron las PFT durante el tardofranquismo y la transición democrática?
3. ¿Cuáles fueron las causas del declive de las PFT durante la transición democrática?

El planteamiento de estas preguntas principales determina la estructura de la investigación y permite la atención hacia las cuestiones indicadas en anteriores apartados. Entre los propósitos de esta tesis doctoral no está el de hacer una cartografía de películas, sino el estudio en profundidad de algunos ámbitos de interés. De este modo, se investigarán los momentos previos a las PFT durante los años del franquismo, para explicar de un modo más preciso su surgimiento a finales

de la dictadura, y también la variedad de procesos que llevaron a su crepúsculo a lo largo del cambio político.

Los aspectos de su desarrollo serán los que centrarán la principal atención de este trabajo. Dentro de los mismos, uno de los ámbitos de interés privilegiado de esta tesis doctoral es la investigación de las relaciones entre las PFT y las principales organizaciones de la oposición. En este sentido, se le da protagonismo al Partido Comunista de España (PCE) por ser la organización partidista de la oposición que consiguió articular la red de militancia clandestina de mayor magnitud. Establecer los intereses y desintereses del PCE hacia las PFT, pero también, en un sentido inverso, de los militantes que las practicaban hacia esta organización, ayudará a la clarificación de estas relaciones. Las variables sobre los entendimientos de lo popular, el uso de los medios de comunicación como herramienta política y las genealogías establecidas con la militancia comunista que se había dedicado en períodos anteriores a la cinematografía, servirán como puntos de apoyo para su mejor entendimiento.

El peso que dentro del relato de las PFT tiene Cataluña hace que se le dedique un amplio tratamiento al Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC). Especial importancia adquieren durante el período las luchas sindicales, algo que ha llevado a que se aborden este tipo de intereses y desintereses también con Comisiones Obreras. Lo mismo sucede con diversos movimientos sociales, como el movimiento vecinal. Además, se hará mención a toda una serie de fuerzas y organizaciones opositoras, desde el comunismo organizado fuera del PCE hasta los nacionalismos periféricos, pasando por los anarquistas. Por ello, en la medida que sea posible señalarla, durante toda la tesis doctoral se indicará la orientación de la militancia personal de los protagonistas mencionados.

Junto con estos aspectos, otra de las temáticas principales es el planteamiento de las diferentes formas terminológicas que recogieron las PFT. La investigación de estos términos permitirá atender a las PFT no como un movimiento cohesionado sino como unos modos de hacer llenos de variables y debates formales e ideológicos. La atención hacia estos discursos servirá para plantear cuál es el papel que se le atribuyó a las luchas de género dentro en los mismos. Por otro lado, en sus discursos audiovisuales se buscarán los ámbitos vedados para las

representaciones y en qué medida la transgresión de los mismos daba a las películas concebidas como PFT un estatuto problemático. Finalmente, señalar que, desde la perspectiva transnacional indicada en apartados anteriores, esta tesis observa en su estudio las relaciones internacionales de las PFT y el papel que las mismas tuvieron en su desarrollo.

A modo de resumen, desde las preguntas básicas indicadas se explorarán siete ámbitos de interés principal:

1. Experiencias previas a las PFT que tuvieron lugar durante el franquismo y que sirven para explicar el surgimiento de las mismas.
2. Vínculos con las organizaciones de la oposición: partidos políticos, movimientos sociales y organizaciones sindicales.
3. Sentido de los diferentes términos utilizados durante el tardofranquismo y la transición democrática bajo los cuales tuvieron cabida las PFT.
4. Papel atribuido a las luchas de género en los discursos que hicieron de estos términos el centro de análisis.
5. Relaciones internacionales de las PFT.
6. Las transgresiones de los marcos tolerados para lo representable en los discursos audiovisuales de las PFT.
7. Procesos que llevaron a su crepúsculo.

2.7. Estrategias de investigación y técnicas metodológicas

El principal desafío investigador de esta tesis doctoral parte del hecho de que su estudio se centra en productos que no contaron con existencia administrativa, algo que añade a las habituales búsquedas hemerográficas y bibliográficas unas problemáticas específicas, tal y como ha escrito Josep Torrell:

La decisión de romper con la industria cinematográfica –a través del underground y del cine militante– tomada por algunos cineastas a finales de los años sesenta plantea un problema de índole historiográfica: la desaparición de cualquier referencia a sus trabajos en la documentación oficial sobre producción, distribución y exhibición de películas (Torrell, 2001a: 307).

Esta situación genera que el trabajo histórico tenga que ser articulado desde estrategias que permitan suplir estas lagunas. Se articularon para ello tres estrategias de investigación. En primer lugar, una intensa búsqueda y localización

de documentación y películas en archivos. En segundo lugar, la consulta de prensa clandestina de la época y, finalmente, la realización de entrevistas. Por supuesto, este trabajo ha sido acompañado por la visita a ciclos de cine, bibliotecas, filmotecas que cuentan con un amplio fondo bibliográfico y hemerográfico (Biblioteca Nacional de España en Madrid, British Library en Londres, biblioteca de la Cinémathèque Française de París, Reuben Library del British Film Institute en Londres, etc...).

A continuación, pasamos a definir de modo más amplio las tres estrategias específicas derivadas de la carencia documental sobre nuestro objeto de estudio.

A) Consulta de archivos, tarea que se diseñó desde el acceso a:

1. Archivos personales: Entendidos para esta investigación como aquellos que no son accesibles al público, pertenecen al patrimonio particular de una persona o grupos de personas que regulan su acceso y la información que se puede consultar en ellos. En el caso de las PFT hablamos de material documental no catalogado que suele estar en el domicilio de sus protagonistas. De este modo, se manejan documentos procedentes de los archivos personales de Antoni Padrós (Terrassa), Román Gubern (Barcelona), Helena Lumbreras-Mariano Lisa (Barcelona), Tino Calabuig (Madrid), Andrés Linares (Madrid), Eugeni Bonet (Barcelona), Bartomeu Vilà (Barcelona), Pere Portabella (Barcelona), David Pérez Merinero (Madrid), etc... En ocasiones, la consulta de archivos personales puede proporcionar acceso a películas desarrolladas como PFT. A esto hay que sumar algunas páginas web donde se pueden consultar online y para descarga libre documentación variada sobre el período analizado y directamente relacionada con las PFT, entre ellas destacar por su riqueza documental la de Josep Miquel Martí Rom³⁵.
2. Archivos institucionales dentro del Estado: Nos referimos a aquellos que se encuentran dentro de las geografías estatales, están vinculados a instituciones públicas o privadas y tienen un reconocimiento oficial. Dentro de estos son de especial importancia para el estudio de las PFT las filmotecas, junto con los archivos de organizaciones que desarrollaron su

³⁵ Recuperada el 1 de noviembre de 2015 en <http://www.martirom.cat/cat/home>

actividad fuera de la legalidad durante el franquismo. Sirvan como ejemplos de esto: Filmoteca Española (Madrid), Centro de Documentación de las Migraciones (CDM) (Madrid), Archivo de la Historia del Trabajo (AHT) (Madrid), etc.. Otras instituciones culturales, como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía alberga también películas e información sobre los protagonistas de las PFT.

Por su importancia en la investigación destacar especialmente dos archivos institucionales dentro del Estado. El primero, Filmoteca de Catalunya (Barcelona) que es la institución que más se ha preocupado por la conservación y difusión de las PFT. Su implicación en la edición en DVD de la filmografía de Antoni Padrós en el año 2012 es una muestra de ello. Aunque parte del proceso de catalogación de los fondos relacionados con las PFT coincidió con el desarrollo de la tesis doctoral, está accesible para su consulta un número importante de filmaciones relacionadas con nuestro objeto de estudio. Además en esta institución están depositados los archivos personales de algunas personas relacionadas con las PFT y se puede encontrar material relacionado con sus formas de difusión. Por ello, se han realizado diversas visitas a Barcelona y una estancia de un mes en la ciudad durante agosto de 2014 destinada a la búsqueda documental.

El segundo es el Archivo Histórico del PCE (AHPCE). Este archivo es una iniciativa constituida en 1980 que se encuentra actualmente albergada en las dependencias de la Universidad Complutense³⁶. Al tratarse de una organización ilegal durante el franquismo y los inicios del cambio político, consultar el AHPCE es necesariamente enfrentarse a documentación que en origen era clandestina dentro del Estado. Aunque sin la riqueza documental que alberga con respecto al movimiento estudiantil, conserva documentación y material audiovisual relacionado con las PFT. La documentación que es citada a lo largo de esta tesis doctoral no es ni toda la encontrada, por razones de espacio, ni toda la que se podría encontrar, sino una selección dentro de una búsqueda de centenares de microfilmaciones, no siempre legibles, que se prolongó durante meses, debida a una política de visitas

³⁶ En su web se puede encontrar más información sobre este archivo:
<http://archivohistoricopce.org/> Recuperada el 20 de noviembre de 2015.

limitada porque solo existe un lector disponible. El avance hacia su digitalización permitiría un estudio sistemático del mismo que, en el momento de elaboración de esta tesis doctoral, no era posible.

Para finalizar con los archivos institucionales del Estado, señalar que la actividad de alguno de los protagonistas de las PFT despertó la atención de las autoridades gubernativas y se pueden encontrar informes relacionados con los mismos en el Archivo General de la Administración (AGA) de Alcalá de Henares (Madrid).

3. Archivos institucionales fuera del Estado: Poseen las mismas características generales que los anteriores pero se encuentran fuera de España. La información que se alberga en los mismos permite una mejor comprensión de las PFT y sus relaciones internacionales. Destacar en este sentido el Archivo Audiovisivo del Movimento Operaio Democratico (AAMOD) en Roma y Ciné-Archives en París, depositarios respectivamente del material audiovisual de las sociedades cinematográficas del Partito Comunista Italiano (PCI) en Roma y del Parti communiste français (PCF) en París. Otros archivos en el exterior pueden dar pistas sobre la atención de la oficialidad franquista a la disidencia española mencionando a algunos cineastas (Archivo del Colegio de España en París) o sobre la exhibición de películas que participaron de las PFT en los circuitos alternativos del exterior (British Artists' Film & Video Study Collection, Londres).

B) La segunda estrategia proviene del uso de fuentes que han sido poco utilizadas por la historiografía sobre cine español, las publicaciones clandestinas, una excepción a esto estaría en el trabajo de Emeterio Diez Puertas (2001). Desde los intereses en profundizar en las relaciones entre el PCE y las PFT, en esta tesis se retoman los resultados que se han difundido durante el período doctoral³⁷ del análisis de las reflexiones sobre medios audiovisuales en *Mundo Obrero*³⁸ y *Nuestra*

³⁷ Estos resultados se expusieron por primera vez en una comunicación presentada en el Congreso Internacional 'Hispanic Cinemas: En Transición' celebrado en Getafe en la Universidad Carlos III de Madrid en el año 2012 y se recogieron revisados en un artículo publicado en la revista *Studies in Spanish and Latin American Cinema* (Prieto Souto, 2013b).

³⁸ Entre las publicaciones clandestinas que circularon durante la dictadura del general Franco, *Mundo Obrero*, órgano del Comité Central del PCE, constituyó una experiencia editorial singular porque:

*Bandera*³⁹, dos publicaciones periódicas del PCE que se distribuían ilegalmente durante el franquismo en el interior del Estado. Estas informaciones se completan con el estudio de otras publicaciones clandestinas, como los boletines que se encuentran en el Archivo de la Historia del Trabajo de la Fundación 1º de Mayo, datados entre 1969 y 1973, promovidos por las comisiones de trabajadores y trabajadoras que desarrollaron su activismo en los sectores del cine y la televisión. A la investigación expuesta públicamente se añade ahora también documentación que proviene de la entrada en la legalidad de las dos publicaciones orgánicas del PCE mencionadas⁴⁰.

C) La tercera estrategia son las entrevistas. Marc Ferro animaba a los historiadores e historiadoras a crear sus propios archivos para desposeer a las instituciones en su aspiración monopolística de ser fuentes exclusivas para la historia:

En vez de contentarse con utilizar los archivos lo que debería hacer es crearlos, o contribuir a su creación: filmar, entrevistar a aquellos a los que nunca han dejado hablar ni testificar. El historiador tiene el deber de quitar a los organismos de poder el monopolio que ellos mismos se han atribuido, su pretensión de ser la única fuente de la historia, porque no satisfechos con dominar la sociedad, estos organismos (gobiernos, partidos políticos, iglesias, sindicatos) pretenden además ser su conciencia. El historiador tiene que hacer ver a la sociedad la existencia de esa falacia (Ferro, [1975] 1995: 65).

La realización de entrevistas es una forma de contribuir a la elaboración de ese archivo particular. Esta técnica cobra un especial sentido en nuestro contexto de

‘Prácticamente ha sido la única publicación que trascendió al conocimiento de la gran masa española en los años que era impensable una publicación que combatiera al Régimen’ (De Cora 1977: 133). Como medio sirve de elemento de transmisión de la línea política del PCE, hasta el punto de que Federico Melchor, director de *Mundo Obrero* durante la transición y quien lideró ya en la legalidad el paso a diario que se produce en 1978, lo reconocía sin ambages como ‘el portavoz del Partido Comunista’ (De Cora 1977: 138).

³⁹ *Nuestra Bandera*, revista teórica y política de esta organización, es otro exponente editorial de la línea política del PCE. Nacida en pleno conflicto bélico durante 1937, sobrevivió también en el exilio tras la victoria de Franco (Marset, 2012). Como revista clandestina llegaba al interior con ‘una circulación altamente restringida’ (Pecourt 2008: 141). Su distribución se desarrolló así durante la dictadura frente a un contexto muy adverso lo que ‘determinaba un índice de contenidos algo obtuso en el cual el análisis científico y social se mezclaba con la pura propaganda política’ (Pecourt 2008: 141). Su vinculación orgánica con los intereses partidistas se plasma de forma evidente también en su estructura. *Nuestra Bandera* es un ‘órgano teórico del Comité Central que nombra a su director, al igual que el de *Mundo Obrero*’ (Vega y Erroteta 1982: 291).

⁴⁰ Durante la misma, *Mundo Obrero* se convierte en diario en 1978 y *Nuestra Bandera* se caracteriza por ser ‘un órgano político más equilibrado dedicado a calibrar las líneas de actuación del partido’, como indica Juan Pecourt en su estudio de campo de las revistas políticas en el Estado español durante la transición política (Pecourt 2008: 141).

trabajo, determinado por la clandestinidad y la escasez documental. De este modo, tanto la entrevista como el manejo de testimonios orales recogidos, por ejemplo, en películas documentales, es muy importante, pero se tiene que entender como algo que complete nuestra labor documental. Es decir, después de que se haya consultado gran parte de la información que se necesite es cuando se procede a la realización de entrevistas. En nuestro caso, dentro de la variedad que ofrece esta técnica cualitativa hemos optado predominantemente por la que Wimmer y Dominick han denominado como *entrevista abierta o intensiva* (Wimmer y Dominick, [1994] 1996: 158). Son entrevistas personales de larga duración que, como indica Wimmer y Dominick, ofrecen una gran riqueza de detalles y permiten por el trato directo con el entrevistado abordar ‘asuntos catalogados de tabú para otras opciones de indagación’ (Wimmer y Dominick, [1994] 1996: 158).

Aunque así ha sido de forma mayoritaria, no todas las entrevistas han sido personales y también se han realizado por teléfono o mediante los medios que ofrecen las nuevas tecnologías, como Skype. Además, a través del correo electrónico se ha mantenido correspondencia con algunos de los protagonistas de las PFT.

Wimmer y Dominick también advierten de sus sesgos y la dificultad de calibrar la validez de las respuestas (Wimmer y Dominick, [1994] 1996: 158). A los problemas antes mencionados Mirta Varela, quien ha destacado que dentro de la historia de los medios la entrevista no es una excepción sino una regla (Varela, 2010: 8), también suma cuestiones problemáticas a su práctica como la dificultad de un tratamiento crítico de las fuentes, por la propia cercanía que se establece con algunos entrevistados y los que derivan del propio uso de la memoria (Varela, 2010: 15).

A la hora de hacer entrevistas se ha optado mayoritariamente por una entrevista semi-estructurada, la cual viene precedida de un guion básico previo, abierto a las nuevas cuestiones que vayan saliendo con el entrevistado. En el tratamiento de una misma experiencia, se repiten las mismas preguntas a dos o más entrevistados en los aspectos que haya menos datos. Además, a algunos de los protagonistas de las PFT se les ha podido hacer más de una entrevista. En ocasiones, se ha vuelto a plantear una misma pregunta para poder observar si se volvía a dar una versión coincidente. Aún a costa de una mayor fluidez de la lectura, se ha procurado incluir

dentro del texto principal las personas de las que proviene la información en aquellos casos en que haya algún objeto de debate. Algo poco habitual en los trabajos historiográficos pero que sirve aquí para dar una mayor transparencia a la construcción del relato. Las versiones discrepantes proporcionan también información, sin embargo, al tratarse de objetos de análisis en construcción y sin un estado investigador maduro se ha llamado la atención sobre los aspectos coincidentes a la hora de elaborar la investigación.

A pesar de todo esto, ninguna de estas prevenciones cambia la subjetividad de las respuestas y su condición de memorias del pasado. Julia Knight y Peter Thomas han puesto también el valor de las entrevistas no solo como importante fuente de información historiográfica sino como medio que ayuda a identificar aspectos importantes, eventos y conexiones que no son evidentes en la documentación sobre la época (Knight y Thomas, 2011: 25).

En el contexto investigador descrito no es posible tampoco la aplicación métodos de medición de audiencias tradicionales (Wimmer y Dominick, [1994] 1996: 304). Los datos obtenidos en las entrevistas pueden abrir primeras vías sobre la asistencia a estos eventos y dónde se produjeron. La posterior localización o confirmación de los mismos, corroborados por otras fuentes, puede proporcionar información sobre las formas de recepción de las películas que entraron dentro de las PFT, las comunidades en las que encontraron sus públicos y las estrategias que seguían para alcanzar estas audiencias. Además, no se debe de minusvalorar el hecho de que las propias entrevistas se pueden convertir en una vía para el acceso a otras fuentes derivadas de los archivos personales.

La inevitable parcialidad de los testimonios orales es compartida también por los propios archivos. Los documentos escritos no dan una versión objetiva del pasado sino que corresponden a una versión interesada del mismo. Tomando como propia la afirmación de Knight y Thomas, estos documentos no son el pasado sino que en el mejor de los casos se podrían describir como *huellas históricas* [historical traces] (Knight y Thomas, 2011: 25). Desde la combinación de estas estrategias se aspira a recopilar vestigios que permitan una aproximación plural a un pasado reciente en el que algunos de sus protagonistas están vivos y han dado su propia versión sobre los temas tratados, como se expondrá en próximos apartados.

Tras un amplio desarrollo previo de las PFT y también de experiencias anteriores que sirven para su mejor comprensión, la tesis doctoral acudirá al análisis de casos de estudio, otra técnica común dentro las metodologías cualitativas. Wimmer y Dominick destacan entre sus defectos cuestiones como su laboriosidad, la gran información que se acumula sobre ellos y su difícil extrapolación 'si el investigador pretendiera establecer afirmaciones con respaldo estadístico' (Wimmer y Dominick, [1994] 1996: 161). La propia metodología de los casos de estudio ha sido objeto de debate en la teoría cinematográfica. F. Casetti (2007) ha apuntado aspectos sobre su priorización, alegando que supone la erradicación de la idea del cine como entidad única que pueda ser definida conjuntamente y el riesgo de generar interpretaciones *ad hoc* para explicar un fenómeno singular pero no sus conexiones. David Bordwell, en un trabajo articulado a través de casos de estudio, ya advirtió que el análisis de un ejemplo no constituye una teoría (Bordwell, 1996: 19).

A pesar de la prevención de Casetti, cabe señalar que el uso de varios casos de estudio relacionados con un mismo fenómeno general puede servir para establecer conexiones y atender a las características específicas de experiencias que se encuentran en una estadio de investigación diverso. Además, su aplicación proporciona una gran información sobre ámbitos en los que hay escasez documental y es especialmente adecuada para sentar las bases de un campo de investigación no consolidado como el de las PFT, en el que el tratamiento de algunos de sus aspectos están en una fase inicial de indagación. De este modo, a través de cada caso de estudio no se establece una respuesta total sobre las PFT, sino que su suma subraya la diversidad de experiencias mediante las cuales plantear diferentes aspectos relacionados con los ámbitos de interés principal de la tesis doctoral. Desde estos análisis y los capítulos generales de desarrollo y declive del objeto de estudio, se construirán las conclusiones para dar respuesta a las preguntas de la investigación.

Para esta tesis doctoral han sido seleccionados tres estudios de caso. El primero se centra en el análisis de las experiencias del Grupo de Madrid (GM) y del Colectivo de Cine de Madrid (CCM). El siguiente aborda las actividades cinematográficas y representaciones fílmicas de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase (CCC) desde un punto de vista de género. Por último, se trata el caso de Antoni Padrós desde una aplicación sistemática de la categoría de transgresión en relación

con sus prácticas fílmicas, partiendo de su formación como cineasta y llegando hasta la difusión de sus películas.

Los tres casos de estudio comparten el desarrollo de su cine como PFT durante el tardofranquismo y los inicios del cambio político, además se pueden enmarcar dentro una etiqueta como la de cine marginal (Antolín, 1979, Martí Rom, 1980b). Sin embargo, no sucede así con otras terminologías. Mientras el GM, CCM y CCC fueron considerados sin problemas dentro de los discursos del cine militante (Viota, 1982), no pasa lo mismo con Antoni Padrós. También hay diferencias entre los tres casos de estudio en lo que respecta al inicio de su actividad de las PFT, su participación en posicionamientos colectivos para la creación cinematográfica, los ámbitos geográficos que sirvieron de base para el desarrollo de su actividad, las relaciones que establecieron con respecto a las organizaciones y los movimientos de oposición, su difusión en el exterior y conexiones internacionales, el uso de la ficción audiovisual para la construcción de sus relatos, sus aspiraciones de intervención social, sus relaciones con los medios televisivos extranjeros, los puntos de vista de género en sus películas, la construcción narrativa de las mismas, etc...

A estos puntos de divergencia se suma un hecho significativo para el diseño de la investigación, cada caso de estudio se encuentra en un estadio de investigación diferente. Así, desde el marco general de las consideraciones teóricas y metodológicas ya mencionadas y en su condición de PFT, el tratamiento de estos tres casos de estudio y los intereses que suscitan sobre los mismos nos permitirá plantear también tres modelos de estudio que parten de la atención de las necesidades específicas de cada uno de los casos.

2.7.1. Recuperación historiográfica del Grupo de Madrid y el Colectivo de Cine de Madrid

A pesar de ser experiencias referenciales en las PFT con una aspiración de contrainformación, apenas se han proporcionado nuevos datos sobre el estudio del GM y el CCM desde la fase caracterizada por el interés principal de informar, tal como se ha visto en el estado de la cuestión (Antolín, 1978b, Viota, 1982). La mayor excepción a esto estaría en los trabajos de Roberto Arnau Roselló (2006: 375-388), Lydia García Merás (2007: 28-29) y Alberto Berzosa (2009: 54-56). A los que se suman las contribuciones de los propios protagonistas (Linares, 1996,

Calabuig, 2002, Garijo, 2010). No obstante, las incertidumbres que existen sobre estas experiencias afectan a aspectos tan básicos como su denominación o la inexistencia de un análisis sobre sus representaciones que aborde tanto el GM como el CCM. A lo que se añade las dificultades sobre lo que tienen de continuidad y discontinuidad estas dos experiencias. Lo que ha determinado que, para su mejor comprensión, sean tratadas en puntos diferenciados y entre ellos se incluya otro apartado dedicado a Tino Calabuig, figura de la que apenas hay estudios sobre su actividad cinematográfica, que no participó en el GM pero sí en el CCM y cuyo análisis puede llevar a una comprensión más adecuada sobre cómo tomó forma el Colectivo de Cine de Madrid. Todas estas cuestiones indican que estamos ante un caso de estudio que requiere de su recuperación historiográfica.

A pesar de que algunas de sus películas se pueden encontrar online en Ciné-Archives (www.cinearchives.org)⁴¹ y en la web del Colectivo de Cine de Madrid (www.colectivodecinedemadrid.com)⁴², todavía es necesario la configuración de un corpus básico con información sobre sus películas. Esta situación, explica las consultas realizadas en Filmoteca Española (Madrid), AAMOD (Roma) y Ciné-Archives (París). En este último se conserva además información documental sobre las películas del GM. A lo que se une la recopilación de entrevistas con varios de sus protagonistas y la consulta de los archivos personales de los cineastas Tino Calabuig y Andrés Linares. De este modo, lo que se presenta es el trabajo de investigación más completo hasta la fecha del GM y del CCM. Una propuesta concebida con una naturaleza expositiva que busca abrir vías para que futuros trabajos puedan profundizar sobre aspectos más concretos.

La suma de dos iniciativas y el tratamiento específico de Tino Calabuig, justifica la mayor amplitud de este caso de estudio en comparación con los otros dos que le acompañan en esta investigación doctoral. Algo que también ha venido derivado de que, al ser el primer caso de estudio, se abordan en él cuestiones generales que afectan a los diferentes contextos comunes, en los que estas experiencias fueron producidas. Al ser ya tratadas en el caso del GM y el CCM no hará falta atenderlas en profundidad de nuevo en los siguientes casos de estudio.

⁴¹ Recuperada el 1 de noviembre de 2015.

⁴² Ídem.

A lo largo del análisis de las actividades del GM y el CCM se planteará, entre otras cuestiones, la orientación ideológica de sus miembros, el tejido de complicidades que hizo posibles estas experiencias, que desbordó el Estado español, su mercado político y sus relaciones con otros medios audiovisuales, además del análisis de su naturaleza cooperativa y su doble función como organismo productor y difusor.

La proximidad al PCE de estas iniciativas las hace especialmente interesantes para analizar desde ella los intereses y desintereses del principal partido de la oposición antifranquista con respecto a las PFT. Dentro del estudio de la naturaleza y desarrollo de estas relaciones, las películas se pondrán en relación con la línea política del PCE de ese momento para observar las proximidades y distanciamientos con las mismas. También se establecerá una mirada genealógica con respecto a reflexiones previas aplicadas a la cinematografía y realizadas por miembros del PCE. Además, a través de este estudio de caso se abordarán las relaciones con las fuerzas sindicales y experiencias dentro de las PFT que tuvieron una conexión directa con el movimiento vecinal.

Por la extensión del corpus de filmaciones en 16 mm. y las dificultades de acceso y consulta de algunas de las mismas, se privilegiará el estudio de composiciones audiovisuales en las que haya habido un trabajo de edición y que sean consideradas por los responsables de estas propuestas como parte de su corpus fílmico. Cuando existan dudas sobre esto, se verificará este aspecto con búsqueda documental y bibliográfica. No se trata exclusivamente, pero sí se privilegia la atención hacia aquellas obras de las que exista una copia estándar, realizada para ser exhibida. Este criterio se aplica no solo en este caso de estudio sino a lo largo de todo el trabajo para la selección del material al que se tuvo acceso en formato original relacionado con las PFT. Ha resultado especialmente útil cuando existía un acceso limitado, determinado por la infraestructura necesaria para consultar cine en 16 mm. y por el propio tiempo que se dispone en las estancias de investigación, aspectos que no permitían la consulta de todo el fondo completo. Así sucedió con Ciné-Archives en París.

2.7.2. Profundización en las PFT de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase desde un punto de vista de género

El caso de la práctica fílmica de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase, del que fue fundadora, corresponde a un estadio de investigación diferente. Sucesos recientes, como la restauración de películas relacionadas con su etapa de formación por parte de la Filmoteca de Catalunya⁴³, siguen abriendo nuevas vías no exploradas, pero en relación a su actividad dentro de las PFT existe ya un grupo de aportaciones centradas específicamente en su estudio que han asentado un corpus básico para su investigación académica (Gómez Viñas, 2007, Ruiz Muñoz, 2007, Camí-Vela, 2009, Gómez Viñas, 2011a, Guardia, 2012, Ledesma, 2014...). Todas sus películas están disponibles para consulta en la Filmoteca de Catalunya. A pesar de los diversos viajes a Barcelona y la estancia específica de un mes en 2014, la limitación de acceso a las copias ha dificultado la investigación. Hasta la última fase de la investigación gracias a Mariano Lisa y al acceso que nos ha proporcionado a su archivo personal, compartido con el de Helena Lumbreras, no se han tenido acceso a copias digitalizadas, con la única excepción de *El campo para el hombre* (Colectivo de Cine de Clase, 1973-1975)⁴⁴.

En el estadio investigador expuesto, lo que se propone es profundizar en algunos de los aspectos que ya habían sido tratados por la investigación anterior como la perspectiva de género centrado en sus primeros trabajos (Camí-Vela, 2009). Esta investigación doctoral retoma el género como el centro de su análisis y lo expande a la filmografía posterior desarrollada como PFT. Se trata, por lo tanto, del estudio que desde la filmografía de Lumbreras mayor atención dedica, hasta el momento, a estos aspectos de género, que si bien no son ajenos al resto de los casos de estudio, aquí son los protagonistas. Para ello se ha manejado documentación inédita que procede del archivo de Helena Lumbreras y Mariano Lisa.

Este análisis está situado dentro de unos marcos referenciales que localizan el discurso de género de Helena Lumbreras en relación con textos que de manera

⁴³ Estos trabajos fueron exhibidos en junio del año 2015 en la 23ª Mostra Internacional de Films de Dones celebrada en Barcelona.

⁴⁴ Se puede encontrar editada en DVD. Para este trabajo no se han considerado como fuentes, por lo que supone de dificultad para la verificación de los mismos, algunos trabajos de la CCC que se pueden encontrar colgados en la red.

autoconsciente establecen lecturas generales sobre algunos de los términos bajo los cuales se calificaron las PFT y las obras del CCC, como cine militante y cine marginal. El objetivo es observar la presencia de los posicionamientos de género en esos discursos y desde ahí abordar las propuestas de Helena Lumberras y el CCC.

El estudio del CCC nos permitirá además analizar una iniciativa colectiva que desarrolla su actividad principal en el campo de la no ficción diferente al GM y el CCM y cómo dentro de experiencias consideradas como cine militante y cine marginal se plantearon diferentes modos de: organizarse, establecer conexiones en el extranjero, relacionarse con organizaciones y movimientos sociales, etc.

2.7.3. Análisis de la práctica fílmica de Antoni Padrós desde el concepto de transgresión

Durante el trabajo doctoral se han llevado a cabo investigaciones que tomaban como objeto de interés la práctica fílmica de Antoni Padrós, trazando el circuito cultural de las obras que se desarrollaron fuera de la legalidad (Prieto Souto, 2012a) y analizando sus representaciones desde el concepto de transgresión (Prieto Souto, 2012b). Lo que se propone para esta tesis, retomando estructuras de investigación ensayadas en trabajos académicos previos (Prieto Souto, 2010), es unir estos dos aspectos, y obtener una investigación en la cual la práctica fílmica de Antoni Padrós se aborde desde el análisis sistemático de las transgresiones que plantea. Este tipo de propuesta exige un corpus consolidado, el manejo de una amplia documentación relacionada con el cineasta y una accesibilidad a las copias de las películas lo menos limitada posible.

Desde el primer momento se tuvo acceso a copias digitalizadas gracias a la consulta del archivo personal del cineasta. Además, la filmografía elaborada como PFT por Antoni Padrós no solo está presente en instituciones, como la Filmoteca de Catalunya y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, sino que se puede consultar en la edición en DVD editada por Cameo en colaboración con la cinemateca catalana.

Sobre el protagonista del caso de estudio, Antoni Padrós, existen libros monográficos que se publicaron en la fase en la que predominó la recuperación historiográfica de las PFT (Cuesta, 2003, García Ferrer y Martí Rom, 2004) y

diversos académicos se han ocupado de aspectos puntuales de su obra (Gubern, 1979, Palacio, 1997, Fernández Labayen, 2011, Benet, 2014).

Con respecto a los casos de estudio anteriores, la investigación sobre Antoni Padrós lleva a otras conexiones y a otras ventanas de exhibición internacionales. También a otros referentes culturales. Gubern lo sitúa como el máximo representante de un 'modelo de cine de vocación *underground*, utilizando este término con las connotaciones que ha tenido en el movimiento contracultural norteamericano, a contrapelo de intereses mercantiles y de exigencias espectaculares' (Gubern, 1979: 177). Se trata de un realizador que no protagoniza las experiencias cooperativas ni los discursos sobre cine militante. Su cine no está próximo a las estructuras de ninguna organización política y entre sus aspiraciones no está la de elaborar propuestas documentales de contrainformación, sino que hace películas de ficción, lo que se traduce también en un diferente trabajo sobre la forma y la narrativa audiovisual. Su análisis ofrece aspectos diferenciados del resto de casos de estudio.

Para realizar el análisis desde la localización sistemática de las transgresiones, se seguirán los niveles que Manuel Trenzado Romero propone cuando analiza los mecanismos de control que se ejercieron sobre el cine estatal durante la dictadura. Con ellos se marcaba como objetivo el abarcar 'toda la red discursiva que constituye el cine como institución comunicativa: desde las operaciones de generación y enunciación discursiva a las de reconocimiento, pasando por las condiciones institucionales de producción' (Trenzado Romero, 1999: 51). Los tres niveles en los que concretó esto Trenzado Romero fueron: el *ámbito de la enunciación discursiva* (Trenzado Romero, 1999: 51-91), el *ámbito de las condiciones institucionales de producción discursiva* (Trenzado Romero, 1999: 92-203) y el *ámbito de la recepción y reconocimiento discursivo* (Trenzado Romero, 1999: 204-257).

Este modelo teórico es coherente con el concepto de *práctica filmica* y los marcos teóricos del circuito cultural en cuanto que posibilita que se abarque un amplio campo de estudio que comprende desde la formación de Antoni Padrós como cineasta hasta aspectos relacionados con la producción, distribución y recepción de sus películas, además de las representaciones que pone en escena. La accesibilidad a las copias facilita un análisis exhaustivo de las representaciones en

las cuales la idea de transgresión se investiga a través de tres categorías de análisis (la religión, la sexualidad y la política). La selección de las mismas parte de su condición de ámbitos problemáticos del discurso, algo que será explicado durante el desarrollo del caso de estudio.

PARTE II.

DESARROLLO GENERAL DEL OBJETO DE ESTUDIO



Fotografía de las Jornadas de Sitges (1967). Archivo personal de Román Gubern.

‘(...) ese sector del cine que llevaba Ricardo [Muñoz Suay] con Bardem, era el más fuerte que teníamos entre los intelectuales’

Santiago Carrillo

3. Estrategias de infiltración: Explorando las posibilidades de la legalidad

Tras el planteamiento de los marcos teóricos y metodológicos, lo que se presenta en este segundo bloque de la tesis doctoral es un desarrollo general del objeto de estudio. En este capítulo se expone la génesis de unos posicionamientos críticos que tomaron forma en la década de los cincuenta, es decir, previamente a la periodización que enmarca esta investigación. Manuel Palacio ha señalado que en estos años se va estableciendo ‘un alternativo ordenamiento simbólico de valores y unos procesos de socialización muy distantes de los que había instaurado el franquismo de post-guerra’ (Palacio, 2011: 20). En relación con estos aspectos llamó la atención sobre dos cuestiones, a las que nos referiremos a lo largo de la investigación por su importancia en las PFT: los estudiantes universitarios y los cineclubs (Palacio, 2011: 20).

Además se añadirán relecturas posteriores hechas durante el tardofranquismo y la transición democrática sobre algunos de sus acontecimientos significativos, como la que se extrae de un documento que está microfilmado en el Archivo Histórico del PCE (AHPCE), escrito en los primeros años de la década de los setenta y en el que se dice explícitamente que está elaborado por miembros del partido, no identificados por sus nombres, pertenecientes a la Comisión de Cine de Barcelona, a la que también nos referiremos por sus siglas CCB. Una iniciativa colectiva en la que profundizaremos a lo largo del texto por encontrarse ubicada de lleno dentro de las PFT¹. En la escritura de nuestro trabajo doctoral, nos detendremos en este

¹ A lo largo de esta explicación se recogerán aspectos sobre la Comisión de Cine de Barcelona del material ya expuesto en una ponencia inédita que tuvo como objeto de estudio los colectivos

documento cuya importancia dentro de nuestro relato hace que haya sido transcrito en aquellas partes referidas al cine² que son legibles de la microfilmación para poder ser consultado en el anexo documental de la tesis (Doc. 1) y servir a posteriores investigaciones.

En los inicios de este apartado se arranca exponiendo el cambio de táctica que se dio en el Partido Comunista de España desde finales de los cuarenta y el papel que juegan los intelectuales y, específicamente el cine, en el aprovechamiento de las plataformas legales que exploraron para el trabajo político, algo en lo que se profundizará a lo largo de las siguientes décadas. De este modo, se plantea una estrategia política previa a la eclosión de las PFT que sirve para una mejor comprensión de las condiciones en las que estas tuvieron su origen.

Los comienzos de los procesos de infiltración deben de entenderse en el marco del abandono de la lucha de guerrillas y el aprovechamiento de la acción política dentro de los aparatos legales del franquismo³. Dentro de esta exploración de la legalidad, se produce a comienzos de la década de los años cincuenta en el Partido Comunista de España un proceso de agrupamiento de intelectuales en el interior del Estado, del que Jorge Semprún fue el responsable orgánico (Nieto, 2008: 233). En

cinematográficos y la militancia comunista y se presentó en el *6e Rencontre sur la Transition Espagnole* celebrado en junio del 2014 en el Colegio de España en París.

² Este documento aparece fechado en la catalogación del AHPCE en junio de 1973 y en la carpeta de consulta aparece bajo el epígrafe de *I Conferencia de profesores comunistas de las universidades españolas: Bases de discusión; política de cine e importancia política de este arte*, Jacq. 331-334. En el desarrollo de su texto aparecen yuxtapuestas, no continuas, dos partes bien diferenciadas incluso en el tipo de letra. En una de ellas se realiza un análisis crítico de algunas de las problemáticas a las que se enfrentaba la enseñanza universitaria del momento, desde los derechos laborales de los profesores no numerarios hasta la denuncia de la represión administrativa y jurídica ejercida contra docentes y estudiantes. No obstante, es la otra parte la que se refiere específicamente a los medios audiovisuales. La diferenciación entre ambas partes viene reforzada por la transcripción de parte del documento en el texto ‘Primera Conferencia de los profesores comunistas de las Universidades españolas’ publicado en la revista *Materiales* (Primera conferencia, 1977: 147-155). En este texto no aparece la sección dedicada a cinematografía. En su estudio sobre la revista *Materiales*, Salvador López Arnal apunta que este documento aparecido en *Materiales* pudo estar elaborado por el filósofo Manuel Sacristán (López Arnal, 2009: 150).

³ Se suele señalar una reunión celebrada en 1948 con dirigentes soviéticos, entre ellos Stalin, y la cúpula PCE representada por Dolores Ibárruri, Santiago Carrillo y Francisco Antón como acontecimiento clave en este cambio de estrategias. Así lo cuenta, por ejemplo, Carrillo en sus memorias (Carrillo, 1993: 418-422). En su reciente biografía de este dirigente comunista, Paul Preston incluye también este encuentro del que concluye que: ‘La decisión del PCE de renunciar a la lucha de guerrillas fue autónoma, pero evidentemente estuvo influenciada por las palabras de Stalin’ (Preston, [2013] 2015: 160).

1953 Semprún conoció en París a Ricardo Muñoz Suay, un valenciano nacido en 1917 que se había afiliado a la Unión de Juventudes Comunistas y a la Federación Universitaria Escolar durante la II República (Riambau, 2007: 46).

La militancia de Muñoz Suay tuvo continuidad cuando la organización juvenil comunista a la que pertenecía se unió a las Juventudes Socialistas de España para conformar las Juventudes Socialistas Unificadas en 1936. Muñoz Suay estuvo vinculado a la Unión Federal de Estudiantes Hispánicos, 'la federación de las FUE regionales' (Nieto, 2014: 87) y durante la guerra civil española, como escribe Esteve Riambau: 'Desde su condición de dirigente estudiantil, participó activamente en mítines y conferencias, hizo esporádicas incursiones en el frente y viajó repetidas veces al extranjero en busca de ayuda internacional' (Riambau, 2007: 66). Fue, por lo tanto, uno de los derrotados en la guerra civil y, tras haber conseguido huir del centro de reclusión de Albufera (Alicante), estuvo escondido en un zulo del domicilio familiar desde 1940 hasta 1945 cuando decidió trasladarse a Madrid. En esta ciudad consiguió trabajo en la distribuidora EDICI, retomó su activismo comunista desde la clandestinidad y fue detenido, padeciendo prisión desde 1946 hasta 1949⁴.

Desde su salida de la cárcel, Muñoz Suay colaboró con revistas culturales, tomó contacto con la profesión cinematográfica y pasó por el centro de formación cinematográfica de referencia dentro del Estado español, que en esos momentos se denominaba Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC).

Cuando se produce el primer encuentro entre Semprún y Muñoz Suay, el segundo ya había sido ayudante de dirección de varias películas entre las cuales se encontraban *Esa pareja feliz* (J. A. Bardem y L. García Berlanga, 1951) y *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* (L. García Berlanga, 1952). La reunión se celebró aprovechando el viaje a París de Muñoz Suay, con motivo del rodaje de *Sangre y luces* (*Sang et lumières*, G. Rouquier y R. Muñoz Suay, 1953), coproducción hispano-francesa en la que participaba UNINCI y en la que figura Muñoz Suay como codirector junto con Georges Rouquier (Nieto, 2014: 186). En el AHPCE podemos encontrar el rastro de esta primera charla parisina. Según se recoge en el documento, el valenciano propone en este primer contacto con Semprún la creación

⁴ Para una mayor información sobre esta cuestión léase Riambau (2007: 99-131).

de una productora o una editorial que diese forma a esa labor. Ambas ideas se descartan y se concreta que estos esfuerzos se dirijan hacia la creación de una revista⁵. En este germen de lo que será la organización de intelectuales del PCE se plantea que un partido doblemente clandestino, el partido comunista español era también una organización ilegalizada en Francia, debe de aprovechar aquellas fisuras que le ofrezca la legalidad.

Sobre esta idea volverá a incidir Muñoz Suay en reuniones posteriores con Semprún. El cineasta deja claro la importante labor que pueden desempeñar los intelectuales y el trasvase que esta actividad alcanzaría a nivel político⁶ dentro de un ámbito que, en su opinión, manifestaba una clara influencia ideológica, a veces de forma no consciente, del PCE. En esta nueva reunión se concreta un núcleo del partido en Madrid, del que formaría parte en un primer momento, junto con Muñoz Suay, el director de cine Juan Antonio Bardem, el doctor José Antonio Hernández y el pintor José Ortega, dedicado a trabajar en el reclutamiento de militantes y en la infiltración de diversas entidades de carácter cultural⁷. Se construyen así los mimbres para la política cultural de la organización comunista en el interior del Estado en la que los profesionales del cine desempeñarán un papel destacado. De hecho, sobre este proceso de reagrupamiento de intelectuales en el interior del Estado, el líder comunista español Santiago Carrillo recordará años después que el sector de cine ‘era el más fuerte que teníamos’ (Riambau, 2007: 199).

En julio de 1953 aparece el primer número de la revista *Objetivo* (1953-1955). Como explica el historiador Esteve Riambau en su biografía de Ricardo Muñoz Suay fueron este junto con Eduardo Ducay, Juan Antonio Bardem y Paulino Garagorri los

⁵ En el texto se nos dice que finalmente: ‘La productora la desechamos, porque supone mucho dinero y no es la forma más eficaz. La editorial le dijimos que se puede estudiar, aunque por el momento es mucho dinero’. Más abajo se puede leer sobre la impresión de Ricardo Muñoz Suay: ‘La publicación de la revista la considera perfectamente posible y está decidido a trabajar para ello; se puede hacer la revista de más prestigio y “cubrirla” bien asegurando su dirección en manos de camaradas’. AHPCE, *Sin firma: Resumen de una entrevista mantenida con Ricardo Muñoz Suay que comienza con una pequeña biografía, su ingreso en la Juventud Comunista en 1934, paso por la cárcel y estudios en el Instituto de Cine*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 36.

⁶ Según se recoge en el escrito, Muñoz Suay afirmaría que: ‘A la vez el papel de los intelectuales es importantísimo. Los intelectuales forman parte de las clases dominantes toda la labor que se haga entre ellos puede tener serias consecuencias políticas’. AHPCE, *Notas firmadas por S., sobre la segunda entrevista con Muñoz Suay, en la que muestra su acuerdo con la actividad y puntos de vista de la situación política, del PCE*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 43.

⁷ Ídem.

que ‘llevaron la voz cantante’ en esta revista cinematográfica (Riambau, 2007: 228). De ellos, Ducay, Bardem y Muñoz Suay eran militantes del PCE. Ricardo Muñoz Suay se encargó de enviar ejemplares al extranjero de la revista a figuras como Georges Sadoul y Louis Daquin, que relacionaban también sus intereses cinematográficos con la militancia comunista. El cineasta valenciano menciona el envío en una de las cartas que se conservan en el AHPCE, fechada en 1954, y en la que habla del éxito del segundo número de *Objetivo*, que en la carta aparece bajo el nombre de *Ojeto* [sic]⁸. En *Objetivo* incluso llegó a publicar el dirigente comunista Jorge Semprún, bajo el pseudónimo de Federico Artigas, una crítica de la película *Novio a la vista* (L. García Berlanga, 1954), tal como recordó Semprún años más tarde en su *Autobiografía de Federico Sánchez* (Semprún, [1977] 2010: 219)⁹. Como indicó Felipe Nieto, tomando como base un documento del AHPCE, Jorge Semprún señaló la importancia de esta revista cinematográfica asumiendo, en sus propias palabras, que ‘constituye en nuestra manos un arma importante (...) el Partido debe cuidar y prestarle toda la ayuda necesaria’ (como se cita en Nieto, 2014: 202).

El pequeño grupo de comunistas españoles vinculados al ámbito cinematográfico que se aglutinaba alrededor de *Objetivo* participó en el impulso y organización de las conocidas Conversaciones de Salamanca, celebradas en 1955, de las que contribuyen a su desarrollo tanto con las propuestas teóricas que allí se presentaron como a través del pase de algunas películas en las que habían participado. En lo referente a estas relaciones del sector del cine y el Partido Comunista de España es especialmente interesante un documento de autor no identificado, fechado en septiembre de 1955, que sirve como estado de la cuestión de algunas líneas de acción que estaba llevando a cabo el PCE en el campo cinematográfico durante ese período¹⁰. Según podemos deducir del mismo, la valoración contemporánea que se

⁸ AHPCE, 1954, febrero: *Carta de Ricardo Muñoz Suey* [sic] a *Queridos amigos*, dando noticia de las movilizaciones estudiantiles en la Universidad de Madrid, en protesta por la política de Jordana, Jefe Nacional del SEU, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 80.

⁹ Sobre el estreno de este largometraje Semprún dejó constancia en una carta a la dirección del partido en la que se queja de que la película ‘ha sido muy boicoteada por crítica y empresarios, después de haber sufrido grandes avatares de censura y producción’ y destaca de ella que plantea ‘una crítica a la casta militar y de la “buena sociedad” que tiene valor’. AHPCE, 1954, febrero: *Carta de Jorge Semprún a la dirección del Partido, informando sobre el estreno de la película de Juan Antonio Bardem “Novio a la vista”. Presencia de los americanos en Barajas (Madrid)*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 83.

¹⁰ AHPCE, 1955, Sep. *Informe sin firma sobre las actividades, situación y problemática de las organizaciones de intelectuales, estudiantes y cineastas del PCE de Madrid*, Intelectuales y

hace de las Conversaciones... en el seno del Partido Comunista de España fue positiva, a pesar de la autocrítica que se plantea a la hora de proponer medidas para capitalizar su éxito y que este no fuese monopolizado por el sector católico que había participado en el evento salmantino. En este documento se da por hecho la existencia de una organización específica dentro del partido dedicada al trabajo en el sector cinematográfico. De la organización de cine se afirma que es limitada, que no posee la altura política suficiente, que está estancada en lo que respecta al número de miembros y que Muñoz Suay no desempeña en ella plenamente el papel de liderazgo que le correspondería. No obstante, se asumen sus progresos y, lo más importante, se expresa que:

la actividad de la organización de cineastas, con sus aciertos y errores, demuestra la justeza de la línea política del partido, la justeza de la táctica del partido en relación con la combinación de trabajo ilegal y utilización de las posibilidades legales. Demuestra las posibilidades de una labor política con un contenido de F.N., la posibilidad de alianza con toda una serie de fuerzas de la burguesía, bien liberales, bien desgajados del 'Movimiento Nacional'. La actitud de la organización de cineastas demuestra también cuál es el peso del Partido en la vida nacional (como se cita en Diez Puertas, 2001: 221).

Afirmación que hay que enmarcar dentro de los cambios de estrategia política propiciados por el V Congreso del PCE celebrado en Praga durante 1954 en el que se reflexiona sobre los intelectuales como piezas clave en la lucha contra el régimen y se destaca el importante papel que pueden jugar en la configuración de un amplio Frente Nacional Antifranquista ('Un frente', 1954: 3). La participación comunista en las Conversaciones de Salamanca buscaría verificar desde la práctica esta hipótesis. El evento salmantino y sus conclusiones¹¹, fueron el resultado de una serie de pactos, y por lo tanto de renunciaciones, alejadas del maximalismo y la pureza doctrinal. La aspiración de lo deseado pero con las restricciones de lo posible.

Por lo que se puede leer en este documento, a pesar de la fragilidad mencionada en este apartado sobre la organización de cine durante la década de los cincuenta, el

movimiento estudiantil, Jacq. 667. Como el estado de la microfilmación no era el más óptimo para su consulta tomamos las citas de un libro de Emeterio Diez Puertas en el que se recoge este archivo (Diez Puertas, 2001: 217-222).

¹¹ Jorge Nieto Ferrando y Juan Miguel Company han sido los coordinadores de un completo libro que gira alrededor del encuentro salmantino titulado *Por un cine de lo Real. Cincuenta años después de las 'Conversaciones de Salamanca'*. En la parte final, en la que se incluye material documental de la época, se pueden consultar las conclusiones que fueron aprobadas y publicadas en la revista *Objetivo* (VV.AA., [1955] 2006: 332-336).

saldo de las acciones propiciadas invitaron contemporáneamente al optimismo. En el documento del AHPCE se ve como prueba de la crisis del franquismo las actividades de la organización de cine y más concretamente el hecho de que el régimen no haya tomado medidas coercitivas contra sus miembros (como se cita en Diez Puertas, 2001: 221-222) sin negar que esto pueda llegar a suceder, como efectivamente así fue en 1956. En ese año, en el que la dirección del PCE hizo pública su política de *Reconciliación Nacional* (Nieto, 2014: 294), Bardem fue detenido durante el rodaje de *Calle Mayor* (J. A. Bardem, 1956) poco después de los sucesos generados a raíz una contestación estudiantil universitaria en Madrid¹². Por su vinculación con ellos también fue detenido Julio Diamante, otro cineasta comunista. Ricardo Muñoz Suay, que había huido hacia París por las detenciones que se habían producido, se ocupó de organizar una campaña internacional de defensa (Gubern, 1994: 467).

La documentación que se conserva en el archivo del Colegio de España de la *Cité Internationale Universitaire* de París nos puede ayudar a entender los ecos parisinos de los sucesos del 56. Antonio Poch, director del colegio en ese momento, responde en una carta a la Embajada de España en París afirmando que en los archivos de la institución que dirige no hay información sobre los nombres que le habían requerido¹³. Entre los 13 hombres que se incluyeron en la lista remitida a Poch¹⁴, además de la presencia altos dirigentes comunistas en el exilio como Santiago Carrillo, había algunos que habían pasado por la formación cinematográfica o formaban parte de este sector como Julián Marcos, Julio Diamante, Fernando Sánchez Dragó y Juan Antonio Bardem. Este último es el único de los detenidos cuyo nombre se mencionó explícitamente en otro informe elaborado por Antonio

¹² Sobre estos sucesos y la documentación que produjo ver el libro *Jaraneros y alborotadores. Documentos sobre los sucesos estudiantiles de febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid* (Mesa, 2006).

¹³ Archivo del Colegio de España en París, 'Informe de la Embajada sobre la repercusión de los sucesos universitarios de Madrid, 1956 por D. Antonio Poch', Sign. 1/2, 6

¹⁴ La lista completa tal como aparece en la carta es: 'Antonio López Campillo, Ramón Tamames Gómez, Enrique Múgica Hertzog, Julio Diamante, Julián Marcos Martínez, Jesús López Pacheco, Santiago Carrillo, Luis Abellán García González, Fernando Sánchez Dragó, Jaime Maestro Aguilera, Javier Muguerza, Sr. Ortiz García, Sr. Sastre'. Archivo del Colegio de España en París, Informe de la Embajada sobre la repercusión de los sucesos universitarios de Madrid, 1956 por D. Antonio Poch, Sign. 1/2, 6.

Poch que se envió desde el Colegio de España a la Embajada de España en París. En él se hablaba de que:

el lunes 13 de Febrero la radio, la prensa y la televisión francesa daban la noticia de la detención del Director de Cine Barden [sic], e inmediatamente los elementos, – comunistas o filocomunistas– arriba señalados, propusieron una reunión de estudiantes españoles en el Colegio de Mónaco en la Ciudad Universitaria en París a fin de enviar un escrito de protesta por tal detención. Los comunistas pretendían recoger las firmas en blanco y después redactar el escrito. Del Colegio de España habían asistido muy pocos residentes y los pocos que asistieron se negaron tajantemente, -esto sí, en medio de imprecaciones de fascistas- a poner su firma en unos pliegos en blanco.

Fracasada esta primera maniobra, convocaron otra segunda reunión, también en una habitación del Colegio de Mónaco, para el viernes 17, en la que vista la imposibilidad de obtener firmas de incautos decidieron enviar un escri [sic] anónimo en que se solidarizaban con el movimiento anti-seu, de los universitarios madrileños y protestaban de la detenc [sic] de Barden [sic]. Decidieron también que tal escrito fuera elevado a la O.N.U., U.N.E.S.C.O. y autoridades españoles¹⁵.

En el informe, que se transcribe también completo en el anexo documental de la tesis doctoral (Doc. 2), se puede leer la propuesta de otras actividades, como una nueva tentativa de recogida de firmas. En este escrito se alerta de la utilización en París de cualquier acontecimiento de la vida política española para ‘fines propagandísticos y agitadores’ y del gran número de ‘comunistas, cripto-comunistas y filo-comunistas’ que había en la Ciudad Universitaria de París, un lugar que podía servir de ‘caja de resonancia’ para los acontecimientos de ‘la vida española, especialmente estudiantil’. Además se citan otras corrientes críticas como ‘progresistas, demócrata-radicales (muchos de ellos católicos)’¹⁶. Queda también constancia documental en el archivo del Colegio de España que este informe fue recibido en Madrid por el Director General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores que por entonces era Antonio Villacieros¹⁷.

Estos hechos, nos ponen sobre la pista de líneas de estudio que tendrán continuidad en los apartados posteriores: las posibilidades políticas del cine en relación con la internacionalización de los conflictos internos, el activismo de la

¹⁵ Archivo del Colegio de España en París, ‘Informe de la Embajada sobre la repercusión de los sucesos universitarios de Madrid, 1956 por D. Antonio Poch’, Sign. 1/2, 8-12.

¹⁶ Ídem.

¹⁷ Archivo del Colegio de España en París, Correspondencia oficios entradas y salidas (1948-1956), 151/2, 2.

emigración española y la importancia que tendrán en nuestro relato las conexiones con otros países.

A nivel de exhibición, dentro del sector del cine del PCE se le prestó desde los años cincuenta interés a los cineclubes¹⁸. Cabe resaltar el hecho de que estos fueron foros de debate en los cuales los intercambios dialécticos sobre la cinematografía no eran ajenos al resto de dinámicas sociales. Llamando la atención sobre las lagunas historiográficas que existen a este respecto, Manuel Palacio apunta de estas iniciativas colectivas ‘su corresponsabilidad a la hora de la creación de una sociedad civil democrática, obviamente la base estructural de la transición’ y menciona como el cineclub concebido como un espacio de resistencia fue ‘un tema central en el prestigio social y cultural del movimiento cineclubista entre los públicos universitarios’ (Palacio, 2006: 116). La acción en cineclubes continúa apareciendo en documentos conservados en el AHPCE fechados durante los años sesenta¹⁹.

La década de los cincuenta finaliza para el PCE con el VI Congreso celebrado en Praga en 1960 en el que Santiago Carrillo asciende a la secretaría general del partido (Molinero e Ysàs, 2007: 17). Durante los sesenta algunos destacados militantes comunistas que hemos mencionado, como Ricardo Muñoz Suay o Jorge Semprún, dejan de pertenecer al PCE, pero se produce un aumento de su base social en el interior propiciada, sobre todo, por el movimiento obrero y estudiantil (Molinero e Ysàs, 2007: 20).

Referido al frente universitario se mencionan las posibilidades de trabajo que existían con los estudiantes de cine en varios de los documentos del archivo de la

¹⁸ Como explica el historiador Felipe Nieto, relatando el interés del dirigente comunista Jorge Semprún por el trabajo político en el sector cinematográfico, ya durante los cincuenta los militantes comunistas contaban ‘con la Federación de Cine-Clubs, sobre la que esperan un ejercer su control a través de Ducay, Baena y Fernández Cuenca, presentes en su Comité directivo, y de Rabanal Taylor, director del servicio de Cine-club del SEU’ (Nieto, 2014: 202). Canales en los que trabajarán para tratar de difundir el prohibido cine soviético (Nieto, 2014: 202).

¹⁹ Se pueden citar varios documentos al respecto. Sirvan como ejemplos: AHPCE, 1960, Oct. *Conjunto de informes dirigidos a la dirección del PCE de los intelectuales, sobre la situación del país con la opinión que les merece los grupúsculos políticos que van creándose. Preparación de un homenaje a Miguel Hernández y, informe completo del grupo ‘Resistencia Española’*. Entrevistas con diferentes personajes políticos del momento, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 227-230; y AHPCE, 1963, marzo, *Carta firmada por Joaquín y dirigida a Queridos amigos, sobre el trabajo entre los profesionales*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 160.

organización comunista²⁰. La necesidad de una revista²¹, tras el cierre de *Objetivo*, sigue siendo otra de las líneas de acción. El interés por *Cinema Universitario*²² (1955-1963) y *Nuestro Cine* (1961-1971)²³ apuntaba hacia esa dirección. La línea de continuidad entre *Objetivo* y los nacimientos de *Cinema Universitario* y de *Nuestro Cine* en defensa del realismo ha sido ya planteada por diversos investigadores (Tubau, 1983: 40, Gubern, 1997b: 138-139, Cerón Gómez, 1998: 53, Mir García, 2013: 61...). José Monleón, 'director efectivo' (Tubau, 1979: 547) de *Nuestro Cine* desde su fundación, asumió como antecedentes a *Objetivo* y a *Cinema Universitario* a la hora de buscar a las personas que habrían de hacer la revista, como señaló en una entrevista que le realizó Iván Tubau (1979: 548-549). Dentro de la misma se puede encontrar este párrafo en las que Monleón explicó estas continuidades:

Creo que hay un discurso cultural anterior, que empieza con figuras como Piqueras –que tuvo que ver un poco con el nombre de nuestra revista–, un discurso que pasa, como hemos dicho, por *Cinema Universitario*, que pasa por Patino, que pasa por *Objetivo*, que pasa por unos directores muy concretos que pueden ser Bardem, Berlanga o Saura. Creo que lo importante de *Nuestro Cine* es que recoge, en un momento bien difícil de la historia española, lo que podría ser un pensamiento crítico, realista, liberal, con sus connotaciones, ya en ese momento, de socialismo o de marxismo, que es ya toda una etapa propia del desarrollo de ese pensamiento cultural de la izquierda, con sus crisis, con sus enfrentamientos (Tubau, 1979: 576).

²⁰ Aspecto que aparece enunciado de forma muy clara en AHPCE, 1960, Oct. *Conjunto de informes...*, Jacq. 227-230. No es el único documento en el que se menciona el estudiantado de la enseñanza cinematográfica. Ver, por ejemplo AHPCE, 1962 diciembre: *Información sobre una organización universitaria del PCE: Línea de acción aprobada y situación dentro del FUDE*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 157.

²¹ En un informe ya citado se hace referencia al proyecto de una revista de cine que entraría dentro de un conglomerado editorial en AHPCE, 1960, Oct. *Conjunto de informes...*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 227-230.

²² En el documento antes mencionado se puede leer también como *Cinema Universitario* 'empieza a regir con la intervención suficiente de nuestros más directos amigos con lo que ha mejorado su orientación'. AHPCE, 1960, Oct. *Conjunto de informes...*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 227-230. *Cinema Universitario* fue editada por el Cine-Club Universitario de Salamanca. Sus números se pueden consultar digitalizados en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes http://www.cervantesvirtual.com/portales/cinema_universitario

²³ En su historia del movimiento obrero en la industria española del cine, Emeterio Diez Puertas explica la articulación de esta revista como continuadora de la labor hecha por *Objetivo*. Según Diez Puertas en *Nuestro Cine* 'se repite la separación entre los editores (la plataforma legal) y el consejo de redacción (la dirección del partido). Ahora son José Monleón y, de nuevo, José Ángel Ezcurra quienes ponen el dinero y quienes actúan de "compañeros de viaje" de los comunistas, mientras el equipo de la revista está compuesto por varios militantes del PCE o del PSUC' (Diez Puertas, 2001: 103). La actuación de la censura sobre *Nuestro Cine* se menciona en AHPCE, 1963, marzo: *Carta de Costa, reflexionando acerca del talante liberalizador del Gobierno, actuación de la censura y represión*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 165.

Por si hubiese alguna duda de sus ligazones disidentes *Nuestro Cine* remitía ya desde su título a otra revista previa, *Nuestro Cinema. Cuadernos internacionales de valoración cinematográfica*, fundada por Juan Piqueras en 1932, escritor cinematográfico vinculado al Partido Comunista de España y fusilado durante la Guerra Civil (Diez Puertas, 1998: 58). En la bibliografía sobre el PCE se puede encontrar a la célula dedicada al cine bautizada con el nombre de ‘Grupo Piqueras’ (Morán, 1986: 349, Cerón Gómez, 2004: 24), también en honor a este crítico. Uno de sus más insignes componentes, Juan Antonio Bardem la menciona en sus memorias (Bardem, 2002: 152 y 317).

En este mismo ámbito de intervención social a través de los intelectuales, y específicamente de los profesionales de la cinematografía, se puede considerar la evolución de la productora UNINCI después del desembarco en ella de Ricardo Muñoz Suay y Juan Antonio Bardem con *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*. La película fue aplaudida por la militancia comunista, desde el hecho de que hubiese logrado estrenarse, que Muñoz Suay atribuye a la descomposición del régimen franquista y de su aparato de censura²⁴, hasta las expectativas que abría para la labor del partido en el sector cinematográfico²⁵. Incluso desde *Cuadernos de Cultura*, revista editada por el PCE²⁶, fue mencionada expresamente por Jorge Semprún, convertido en Federico Sánchez, como propiciadora de una corriente realista en la cinematografía española gracias al éxito que había obtenido (VV.AA., 1955: 9). Al enclavarla en esta senda del realismo se situaba el film dentro de la estética que defendía el partido. Este realismo estaba en concordancia con la ortodoxia de Moscú, ligaba bien con alguna de las corrientes más significativas del cine surgido en el contexto de la II Guerra Mundial y llevaba implícita una reflexión sobre lo ‘español’ y sus tradiciones culturales ‘propias’²⁷.

²⁴ AHPCE, *Sin firma: Resumen de una entrevista...*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 36.

²⁵ Como sucede en un informe del pintor José Ortega. AHPCE, 1953, noviembre: *Informe del camarada José Ortega (pintor) al Comité Central del PCE, sobre la situación moral y económica de los artistas españoles*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 51-53.

²⁶ Dentro del ‘giro cultural’ (Nieto, 2014: 142) de la política del PCE y su desarrollo en el inicio de la década de los cincuenta, Felipe Nieto, historiador y biógrafo de Jorge Semprún señala que *Cuadernos de Cultura* fue ‘la primera que alcanzaría relevancia e influencia’ dentro de las plataformas culturales que comenzaron a funcionar para ‘atraer a nuevos contendientes para la causa del antifranquismo militante’ (Nieto, 2014: 142).

²⁷ Al crítico Florentino Hernández Girbal se le atribuye en el catálogo del AHPCE un informe que incluye una propuesta teórica en defensa de la necesidad de que el cine español se reencontre con su propia tradición artística y desarrolle su potencialidad desde lo que le es propio. Como se puede leer en

Conforme avance su existencia, hasta su declinar definitivo tras las dificultades surgidas después de *Viridiana* (L. Buñuel, 1961), la presencia de cuadros comunistas en la dirección de UNINCI será cada vez mayor. En su exhaustivo estudio sobre esta empresa cinematográfica, Alicia Salvador Marañón habla de que si 'Uninci no es la productora del Partido Comunista, éste es el Partido de la productora' (Salvador Marañón, 2006, 659), en el sentido de la no constatación documental sobre una posible vinculación orgánica entre UNINCI y el Partido Comunista de España, pero en las circunstancias de ilegalidad, este tipo de ligazones serían muy problemáticas. Por supuesto, la relación entre el PCE y esta productora no se puede concebir como un tránsito unidireccional de directrices políticas que se traducen al audiovisual. El ejercicio de la legalidad, las condiciones de trabajo y los intereses económicos propios de una empresa lo impedirían. En síntesis de Juan Antonio Bardem, que fue presidente del consejo de administración, UNINCI llegó a ser 'una compañía mercantil capitalista poblada en gran mayoría por militantes del PCE' (Bardem, 2002: 254). La acción de los militantes comunistas que acumulaba esta empresa entraría dentro de la estratégica labor de servirse de los intelectuales como puente entre el PCE y las clases medias enunciada en el citado V Congreso del Partido. Además, un medio de amplia recepción como el cine, era un tentador terreno de experimentación política para una organización que aspira a ser de masas pero se enfrenta a una realidad de represiva clandestinidad. La labor en UNINCI fue, de este modo, otro frente más de acción en la búsqueda de ampliar la base social del partido.

El dossier que se conserva en el AHPCE (Doc. 1), escrito por militantes comunistas y miembros de la Comisión de Cine de Barcelona (CCB), iniciativa constituida en los años setenta que será abordada en profundidad a lo largo de apartados posteriores por su importancia dentro de las PFT, comienza con un apartado de antecedentes sobre la atención dedicada por el partido al campo cinematográfico. En estas relaciones entre cinematografía y partido, no se hace explícito si ese partido al que se refieren es el PCE o el PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya), el partido catalán con el que estaba hermanado, cuestión compleja a la que volveremos en las próximas páginas. Dentro del apartado de antecedentes, la primera experiencia que

AHPCE, *Sin firma: Informe de Girbal sobre el cine de la postguerra: aspectos técnicos y organización*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 39.

se menciona en el documento es UNINICI. En el retrato que se hace de esta productora se afirma que su nacimiento se produjo en un contexto en el cual se preveían profundas transformaciones. Desde la distancia cronológica, no olvidemos que el documento al que estamos haciendo mención se escribió en la década de los setenta, se contempla esta iniciativa como algo desproporcionada en relación a los esfuerzos implicados, a pesar de la capacidad que se le reconoce en problematizar las relaciones entre la administración y el cine por servir como elemento que evidenció la precaria situación cultural en el que se encontraba este. Como hitos culturales en la trayectoria de la empresa no se menciona a *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* sino a *Sonatas* (Juan Antonio Bardem, 1959). Esta película fue la 'primera película dirigida por Bardem en Uninci' (Salvador Marañón, 2006: 307) y coincidió con su período de 'mayor protagonismo' dentro de esta empresa (Salvador Marañón, 2006: 269), quien ostentaba la presidencia de su consejo de administración desde 1957 (Salvador Marañón, 2006: 297).

A pesar de su fracaso económico y de crítica (Salvador Marañón, 2006: 307-327), se cita a *Sonatas*, dirigida por el referente más visible entre la militancia comunista española dedicada al cine²⁸ y que durante los años sesenta continuó dentro de esta lucha en calidad de presidente de la Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía, condición que aparece más adelante en este mismo documento y que corresponde a una táctica de infiltración dentro del sindicalismo vertical, como el propio Bardem expuso en sus memorias (Bardem, 2002: 149).

Junto con *Sonatas*, en el dossier de los militantes comunistas de la CCB conservado en el AHPCE se menciona *Viridiana*, otro film participado por UNINCI, y el escándalo que esta película había provocado. En 1961 esta obra de Buñuel fue premiada con la *Palme d'Or* en Cannes, pero un editorial crítico sobre ella en el periódico vaticano *L'Osservatore Romano* provocó la caída de José María Muñoz

²⁸ Es fácil constatar esta condición en varios de los archivos del AHPCE. Así, por ejemplo, en uno de los informes firmados por Federico Sánchez y datado en 1955 se puede leer que: 'De hecho hoy, lo que diga y haga Bardem será norma y orientación para toda la juventud, y no por él, sino por lo que él representa. Es magnífico comprobarlo'. AHPCE, 1955, Nov. *Informe de Federico Sánchez a la dirección del PCE, sobre la situación en España. Incluye también la opinión de Javier Pradera sobre la política internacional del momento*, Intelectuales y movimiento estudiantil Jacq. 679. Ese mismo año Javier Pradera escribía en una de sus cartas: 'Voy a menudo a los medios cinematográficos, donde Bardem sigue llevándose los corazones'. AHPCE, 1955, Oct., *Carta de Javier Pradera, escrita en clave, sobre la situación en el interior de la Falange*, Intelectuales y movimiento estudiantil Jacq. 672.

Fontán, Director General de Cinematografía y Teatro, que había recogido en persona el galardón en Cannes. Juan Antonio Bardem mencionó en sus memorias la decisión que tomaron las autoridades franquistas: 'el Ministerio de Cultura nos quitó, con efectos retroactivos, el permiso de rodaje de *Viridiana*' (Bardem, 2002: 306). Donde Bardem habla de Ministerio de Cultura habría que hablar del Ministerio de Información y Turismo (MIT), cuya cartera ostentaba Gabriel Arias Salgado. En palabras de Bardem esta decisión tuvo como consecuencia que: 'Nadie podía acusar al ministerio de prohibir la exhibición de *Viridiana*, en España y en el extranjero por culpa de la censura, ya que *Viridiana* no tenía existencia real. Para entendernos era como si a uno le borran del registro civil: jurídicamente, no existe' (Bardem, 2002: 306). Alicia Salvador Marañón ha expuesto de una forma prolijamente documentada en qué consistieron el frente de sanciones a las que se vio sometida UNINCI a raíz del *affaire* Viridiana (Salvador Marañón, 2006: 533-569).

En los créditos de la película figura *Films 59*, productora de Pere Portabella. Apuntando hacia el 'borrado' de la existencia burocrática de la película, Portabella afirmó en la entrevista realizada para esta tesis doctoral que: 'esto nos llevó a la ruina pero no hubo proceso porque no había cuerpo del delito'²⁹. La obra de Buñuel paradójicamente se quedó como si no hubiese tenido existencia válida administrativamente hablando, ocupando la posición característica de las PFT. Sin embargo, en el caso de estas últimas, esto parte de una toma de posición previa, es decir de un *a priori*, en cambio, en el caso de *Viridiana* se produce como un *a posteriori*. La película de Buñuel había sido concebida además con la vocación de ser exhibida en los cauces tradicionales de la institución cinematográfica. Resulta interesante la vinculación de Portabella, en su faceta de productor, con una película que dejó de existir administrativamente. Como se explicará con mayor detalle en líneas posteriores, él fue uno de los cineastas que apostó por hacer un cine en los márgenes de la legalidad durante el tardofranquismo y también tuvo relación con la Comisión de Cine de Barcelona.

Los años sesenta fueron también los del nacimiento de lo que se denominó como Nuevo Cine Español (NCE). Esta corriente cinematográfica germinó al amparo de las políticas culturales promovidas por José María García Escudero durante su

²⁹ Entrevista realizada el 28 de agosto del 2014 a Pere Portabella en su estudio de Barcelona.

segundo período como Director General de Cinematografía y Teatro, que va desde 1962 al 1968. La figura de García Escudero y su gestión al frente de este organismo entroncaba con las conclusiones que habían surgido de las Conversaciones de Salamanca, en las que había participado, y era el intento de ejecutarlas desde la oficialidad³⁰. Durante este período, Manuel Fraga fue el responsable del MIT, del que dependía García Escudero.

En el artículo 'Banalidad y biopolítica: La transición española y el nuevo orden del mundo', la profesora Teresa Vilarós contextualiza la actividad del ministerio encabezado por Fraga dentro de un marco más amplio que desborda la realidad interna del Estado:

El ministerio, hijo de la política desarrollista, contó con Manuel Fraga como su segundo ministro. Él y su equipo fueron los responsables del cambio de imagen del franquismo, siendo Información y Turismo una de las piezas claves de la efectiva apertura de la economía española en el momento de emergencia del capitalismo globalizado (Vilarós, 2005: 46).

Vilarós observa en el Ministerio de Información y Turismo de Fraga una buena capacidad para usar la tecnología de la imagen 'mayoritariamente controlada por el Estado, para la producción y el despliegue de los nuevos espectáculos de masificación' (Vilarós, 2005: 51). Esta orientación hace que en su texto no entre el Nuevo Cine Español sino obras de directores como Pedro Lazaga y Fernando Palacios, o las protagonizadas por niños cantores y estrellas de fútbol (Vilarós, 2005: 51-52). No obstante, la política cultural del *fraguismo* prestó también atención a los productos culturales orientados hacia audiencias minoritarias, pero cuyo interés recaía en su potencialidad como elementos de legitimación cultural. Por ejemplo, en el texto 'Manuel Fraga y el Arte: Su legado', el historiador del arte Jorge Luis Marzo menciona la gestión cultural del político vilalbés durante los años cincuenta y sus esfuerzos porque la dictadura adquiriese una imagen de 'normalidad cultural' (Marzo, 2012). A lo largo de esa década: 'Fraga enarboló la decisiva estrategia del régimen de promover la vanguardia abstracta, especialmente en los

³⁰ En uno de los archivos, ya citado, se mencionan las reacciones negativas del crítico José María Pérez Lozano y de García Escudero, ambos participantes en las Conversaciones..., sobre el papel que había jugado el núcleo comunista implicado en las mismas. Estas fricciones con otros sectores ideológicos participantes en el evento salmantino no supusieron una ruptura con los militantes comunistas sino que desde el PCE se alentó a que, a pesar de estos desencuentros, siguiese adelante esa alianza de fuerzas heterogéneas (Diez Puertas, 2001: 218-219).

foros internacionales, como vía para maquillar la realidad social y política de la España' (Marzo, 2012).

En su etapa al frente del Ministerio de Información y Turismo (1962-1969), el político nacido en Vilalba continuó con estas aspiraciones de obtener productos culturales que sean legitimados internacionalmente. Algo que se ocuparon de ejecutar sus colaboradores y que llegó también a Televisión Española (TVE), entidad dependiente del ministerio que encabezaba Fraga. Como escribió Manuel Palacio en su *Historia de la televisión en España*: 'A finales de 1964 (...) José Luis Colina, Juan José Rosón y otros directivos de TVE dan vueltas a una operación propagandística que por esas fechas se viene gestando en otras actividades culturales: "es necesario que nuestra televisión se conozca en Europa; hay que ganar premios internacionales"' (Palacio, 2001: 148).

Bajo la denominación de Nuevo Cine Español, cuyos resultados en puesta en forma cinematográfica son heterogéneos³¹, se encuentra otra rama más de la política cultural del franquismo, ideada y concretada por García Escudero en el caso del cine. Así pues, la política cinematográfica lejos de ser una excepción, formó parte de una concepción de la cultura, entendida en un sentido no restringido en lo artístico y que tuvo como uno de sus grandes pilares el desarrollo turístico, para mejorar la imagen de España y de su régimen de gobierno.

Además, no se puede obviar el hecho, de que a nivel internacional están apareciendo desde de los años cincuenta 'nuevos cines' corrientes con aspiraciones renovadoras, como ya dejan claro en sus denominaciones³². En el Estado español,

³¹ En palabras de Casimiro Torreiro: 'El resultado fue un movimiento heterogéneo que produjo una nómina de hasta 48 realizadores debutantes entre 1962 y 1967, una serie de films de interés y calidad desigual y de escaso impacto entre el público, y una generación de recambio entre cuyos miembros imperaban inquietudes y enfoques contrapuestos sobre la común práctica fílmica' (Torreiro, [1995]: 2009b: 309). Entre los cineastas que menciona Torreiro están Julio Diamante, Jordi Grau, Francisco Regueiro, Mario Camus, Miguel Picazo, Antonio Eceiza, Angelino Fons, José Luis Borau, Víctor Erice, Manuel Summers, Basilio Martín Patino, Pedro Olea, Antonio Mercero, José Luis Egea, etc... Tomando como referencia el texto de Torreiro, Santos Zunzunegui ha observado críticamente la dificultad que existe para encontrar elementos homogéneos con los que definir formalmente las características del Nuevo Cine Español. (Zunzunegui, 2005: 30).

³² Desde la *Nouvelle Vague* francesa, pasando por el *Free Cinema* británico, el *New American Cinema* en los Estados Unidos, el *Neue Deutscher Film* en Alemania, el Nuevo Cine Latinoamericano, etc... A principios de los años cincuenta Guido Aristarco había fundado en Italia una revista llamada *Cinema Nuovo*. Iván Tubau defiende en su estudio sobre la crítica cinematográfica española la influencia de

como señala José Enrique Monterde, el ‘nuevo cine’ contaría con una doble expresión: el ya mencionado NCE y, posteriormente, la Escuela de Barcelona (EB)³³ (Monterde, 2003a: 12). Ambos se toparon con los restrictivos marcos legales de la dictadura, forcejearon con la censura y otros medios de control que poseía el Estado (Gubern, 2003: 69-78; Riambau y Torreiro, 1999: 203-237) y el resultado final de las películas entran dentro de lo que permitía esa encorsetada legalidad. Esta exploración ‘en los límites de lo posible’, expresión que tomamos con Monterde (2003a: 11), marcará una gran diferencia con respecto a la postura que adoptaron las PFT, tal como se expondrá en el siguiente punto.

El hecho de que haya modos de pensar el cine español de los años sesenta, como el de Santos Zunzunegui, que prescinden de la idea del NCE como estrategia estructurante para centrarse en la búsqueda de parámetros internos con los que desarrollar una ‘historia de las formas cinematográficas del cine español’ (Zunzunegui, 2005: 34), no inhabilita el hecho de que esta denominación fue objeto de atención contemporáneamente al cine que calificaba³⁴ y reapareció también en relecturas posteriores, como las que hacen críticamente durante los años setenta

esta publicación periódica en *Nuestro Cine*, que será la más importante plataforma editorial del Nuevo Cine Español: ‘el primer *Nuestro Cine* hay que incluirlo dentro de la órbita cinematográfica marxista que expande desde Milán el *Cinema Nuovo* de Guido Aristarco (...)’ (Tubau, 1979: 700).

³³ En su completo estudio sobre la Escuela de Barcelona, Esteve Riambau y Casimiro Torreiro indican que: ‘A pesar de defender pública y privadamente la necesidad de un cine que rompiese con los temas y las formas dominantes en el cine español de la época –incluido en él el Nuevo Cine surgido de la EOC–, lo que realmente unió a los miembros de la Escuela de Barcelona fue el rechazo del régimen’ (Riambau y Torreiro, 1999: 133). De nuevo, nos encontramos con el nombre de Muñoz Suay en este caso como ‘máximo propagandista’ (Torreiro, [1995] 2009b: 321) de la Escuela de Barcelona. Juan Antonio Martínez-Bretón, quien dedicó su tesis doctoral a esta corriente cinematográfica, ha definido como ‘el auténtico núcleo central’ (Martínez-Bretón, 2003: 171) de la EB a Jacinto Esteva, Joaquim Jordà y Carles Durán. Tan solo a modo de presentación y sin afán de exhaustividad, se podrían sumar los nombres, siguiendo la síntesis de Domènec Font de: ‘[Ricardo] Bofill, [Vicente] Aranda, [Gonzalo] Suárez, [José María] Nunes y, naturalmente, el propio [Pere] Portabella, que hubiera podido ser el productor y la imagen estética de la escuela –de hecho su nombre aparece asociado a muchos proyectos primerizos– de no mediar discrepancias políticas y sentimentales’ (Font, 2003: 177). Además de otros realizadores como Jaime Camino y Jordi Grau, a los que cabría adjuntar una serie de fotógrafos, editores, intérpretes, etc.. (ver Font, 2003: 177). Como ‘film emblemático’ (Riambau y Torreiro, 1999: 154) de la EB se suele señalar *Dante no es únicamente severo* (Jacinto Esteva y Joaquim Jordà, 1967). Las diversas causas que llevan a su declive (un resumen se puede leer en Martínez-Bretón, 2003: 172-173) se concretaron de modo definitivo en los inicios de la década de los setenta (Riambau y Torreiro, 1999: 29).

³⁴ Como recuerda José Enrique Monterde la revista *Nuestro Cine* dedicó desde su número 51 (abril 1966) hasta el 61 (mayo 1967) un apartado dedicado explícitamente al ‘Nuevo Cine Español’ (Monterde, 2003b: 113-114).

los hermanos Pérez Merinero y el colectivo de críticos Marta Hernández, que mencionaremos más adelante.

Nuestro interés hacia la etiqueta de Nuevo Cine Español parte del hecho de que en el dossier elaborado para el partido por los miembros de la CCB, UNINCI se ve retrospectivamente como el precedente del período posibilista protagonizado por el Nuevo Cine Español, que aparece calificado en este documento como ‘cuerpo algo fantasmal’³⁵. Denominación que evidencia su configuración difusa y un cierto distanciamiento con respecto a lo que había supuesto esta corriente. La visión crítica con esta corriente fue característica de la relectura que se hizo de ella desde parte de la escritura cinematográficamente de filiación marxista, especialmente la situada fuera del PCE, durante el tardofranquismo y la transición española. Algunos de estos posicionamientos críticos se harán extensibles a las conclusiones del evento salmantino, por tratarse de su germen teórico, poniendo en cuestión sus consecuencias y subrayando los límites de su vocación reformista.

En un texto sobre las Conversaciones de Salamanca, Román Gubern hace referencia a esto concretándolo en los escritos que elaboraron al respecto durante la década de los setenta Carlos y David Pérez Merinero y el colectivo de escritores cinematográficos denominado Marta Hernández (Gubern, 2006: 168-169), en el cual se integraron también los hermanos Pérez Merinero. La nómina de los nombres de los que, en diversos grados, participaron en la experiencia Marta Hernández (MH) se completa con Javier Maqua, Francisco Llinás, Julio Pérez Perucha y Alberto Fernández Torres. Los historiadores del cine Asier Aranzubia Cob y Jorge Nieto Ferrando localizan su aparición en un contexto editorial en el que estas propuestas tuvieron cabida dentro de los espacios que ofrecían algunos medios escritos, cuyo interés principal no era el cine, que habían surgido de la ‘proliferación de semanarios de información general y economía’ (Aranzubia Cob y Nieto Ferrando, 2013: 64)³⁶.

³⁵AHPCE, 1973, *Jun. I Conferencia de profesores...*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 331-334.

³⁶A comienzos de los setenta dejan de editarse *Nuestro Cine* y *Film Ideal* en las que habían colaborado algunos de los miembros de Marta Hernández como Javier Maqua que escribió para *Film Ideal*, Julio Pérez Perucha y Francisco Llinás en *Nuestro Cine* (García Merás, 2007: 33). Julio Pérez Perucha también tuvo una colaboración puntual en *Film Ideal*, como él mismo recuerda en la

Como colectivo MH se desarrolló en una cronología que va desde 1973 hasta 1976, año en el que se llevó a cabo la publicación de su dos libros (Hernández y Revuelta, 1976, Hernández, 1976a) en cuya edición no participaron miembros como Julio Pérez Perucha o los hermanos Pérez Merinero³⁷. Cada uno de los componentes del grupo tenía un funcionamiento autónomo para la publicación de los textos bajo la denominación de Marta Hernández. El propio colectivo, como se recuerda en el inicio de uno de sus libros, se había constituido a partir de:

unos acuerdos muy mínimos, no especificados, que pretendía la intervención en un sector de la crítica cinematográfica –y, marginalmente, en otros sectores del hecho cinematográfico–, sabiendo de la eficacia que en un terreno tan minado por el individualismo pequeño burgués tenía el hecho de presentarse como una crítica conjunta, como colectivo, y, por tanto, como acuerdo –por muy pequeño que éste fuese (Hernández, 1976a: 10).

Aranzúbia Cob y Nieto Ferrando (2013: 64) sitúan también estas experiencias en la configuración del Nuevo Frente Crítico (NFC), corriente en la que se incluyen escritores cinematográficos que analizaron el cine español desde una perspectiva marxista, en líneas posteriores se hablará de la impronta del filósofo Louis Althusser, con unas intencionalidades de estudio teórico que buscaban combatir el subjetivismo impresionista y que se llevaron a cabo ideológicamente desde unos posicionamientos de ruptura frente al régimen encabezado por Francisco Franco. En palabras recientes de Julio Pérez Perucha, Marta Hernández ‘simplemente era un instrumento, entonces lo que sí que había era una corriente de izquierda, otros la llamarán de izquierda revolucionaria y otros de extrema izquierda, en el campo del cine’³⁸. El hecho de que los Marta Hernández se articulasen como colectivo no fue una experiencia única en esos tiempos y en Barcelona se conformó, durante el año

conversación telefónica llevada a cabo el 13 de julio del 2015 y como ha recogido Iván Tubau en su repaso por la revista (Tubau, 1979: 274).

³⁷ Así lo reconoce David Pérez Merinero en la entrevista que le hemos realizado para esta tesis doctoral en Madrid el 20 de enero del 2014, Javier Maqua en nuestro encuentro del 14 de febrero del 2014 y Julio Pérez Perucha el 13 de julio del 2015 en una entrevista realizada por teléfono. En un texto, todavía inédito, que nos ha hecho llegar Javier Maqua por correo electrónico el 15 de febrero del 2014, pero escrito años antes, se puede leer: ‘Marta Hernández empieza en el 73 y acaba, más bien poco a poco, a finales del 76. No hubo, en absoluto, una reunión para acabar con el seudónimo. Carlos y David ya se habían alejado, Perucha vivía en Valencia y, en Madrid, quedábamos Paco y yo y un nuevo miembro, Alberto Fernández Torres (también del MC, como Paco, Julio y yo), con quien intervinimos también en el campo teatral, concretamente en Pipirijaina, donde Marta Hernández escribió y figuró en la mancha’.

³⁸ Entrevista telefónica a Julio Pérez Perucha realizada el 13 de julio del 2015.

posterior a su nacimiento otro grupo que actuó bajo la denominación de F. Creixells³⁹.

En un texto todavía inédito, Javier Maqua explica del siguiente modo la libertad de acción en los textos del colectivo y la confrontación con las políticas del Partido Comunista de España de sus miembros:

Todos éramos partidarios de la ruptura, contrarios a la política revisionista del PCE y estábamos por enfrentarnos a ciertos tópicos de la cultura de izquierdas, dominada durante todo el franquismo por el PCE. Nos habíamos leído unos a otros y estábamos conformes: se trataba de acabar con los lugares comunes de la progresía cinematográfica, se trataba, en fin, de dar guerra. No nos reuníamos a leer nuestras críticas antes de publicarlas. Confiábamos unos en otros. Y jamás hubo la menor disensión, luego de verlas publicadas sin haberlas leído⁴⁰.

A nivel de militancia esto hacía que sus miembros se vinculasen al comunismo desde otras organizaciones. Varios de los MH afirman haber militado durante su etapa dentro de este colectivo en el MC⁴¹. El Movimiento Comunista de España, así se denominó desde comienzos de los años setenta hasta 1976 cuando pasó a ser solamente Movimiento Comunista (MC) (López Arnal, 2015), tuvo su origen en una escisión de Euskadi Ta Askatasuna (ETA) en el segundo lustro de los sesenta. Los militantes escindidos de ETA pasaron a conformar *ETA Berri* [Eta Nueva], posteriormente *Komunistak* [Los comunistas] o Movimiento Comunista Vasco. De ahí, este movimiento confluyó con otras organizaciones y se extendió a diversas partes de España. Esta orientación ideológica, que no implicaba una vinculación orgánica como Marta Hernández⁴², situaba a la mayoría de los miembros del

³⁹ Manuel Vidal Estévez lo observa desde la proximidad ideológica con los Marta Hernández como un ‘colectivo con similares supuestos ideológicos-políticos y que se expresó principalmente en *Destino* y *Tele/express*’ (Vidal Estévez, 2003: 213). Lydia García-Merás identifica entre sus miembros a Félix Fanés, Gustau Hernández, Ramón Herreros, Julio Pérez Perucha y Ramón Sala (García-Merás, 2007: 36).

⁴⁰ Correo electrónico de Javier Maqua el 15 de febrero de 2014.

⁴¹ Julio Pérez Perucha y Javier Maqua afirmaron haber militado en MC durante su etapa como Marta Hernández a lo largo de las entrevistas que les hemos realizado en Madrid el 4 de marzo del 2014 y el 14 de febrero del 2014, respectivamente. Además Maqua señala que en esta organización militaba Francisco Llinás, también lo hace Pérez Perucha en la conversación telefónica el 13 de julio del 2015. Ambos, Maqua en el citado correo electrónico del 15 de febrero del 2014 y Pérez Perucha en el mencionado diálogo, incluyen dentro del MC al miembro más tardío de los Marta Hernández, Alberto Fernández Torres.

⁴² Como ha explicado Julio Pérez Perucha ‘Marta Hernández no estaba en el MC’. Son algunos de sus miembros los que, como recuerda Pérez Perucha: ‘Estábamos en el MC y seguíamos la política del MC y estábamos orgánicamente metidos en el MC pero no había ningún responsable del MC que nos dijera lo que había que hacer’. Entrevista telefónica realizada el 13 de julio del 2015. Javier Maqua explicaba

colectivo en una organización influenciada por el maoísmo especialmente en el primer lustro de los años setenta, como admite Eugenio del Río, quien llegó a ser secretario general del MC (López Arnal, 2015). Algo que hay que entender dentro de las fracturas del movimiento comunista internacional que cobran una especial importancia desde XX Congreso del PCUS (1956), el cuestionamiento de la hegemonía de la URSS, el distanciamiento chino-soviético y la emergencia de nuevas alternativas, también dentro del Estado español. Para contextualizar los procesos que se produjeron en la izquierda revolucionaria estatal, el historiador Julio Pérez Serrano destaca que a finales de los años sesenta se dieron a nivel internacional tres ámbitos diferenciados:

las organizaciones que condenaban el viraje ‘revisionista’ del PCUS y defendían en su integridad la obra de la III Internacional (maoístas), las que seguían las tradiciones del comunismo germano-holandés, crítico con las formas ‘autoritarias’ del leninismo (consejistas, comunistas de izquierdas) y las que, asumiendo el legado del Octubre ruso, rechazaban los modelos ‘burocráticos’ del estalinismo (trotskistas) (Pérez Serrano, 2015: 103).

El MC, fue una de las organizaciones españolas que se ubicaron ideológicamente dentro de la primera corriente⁴³. En la actividad de Julio Pérez Perucha, Javier Maqua y Francisco Llinás, es decir, el sector MC de la formación original de los Marta Hernández, dado que Fernández Torres se incorpora posteriormente, esta experiencia fue una de las herramientas de intervención política con carácter colectivo, por usar de nuevo una expresión tomada de Julio Pérez Perucha⁴⁴, en las que participaron. Otras fueron su implicación en el grupo de contrainformación que

en una de las entrevistas que le realizamos que al final de la experiencia: ‘en el 76, cuando ya los partidos iban a asomar la gaita y a salir de la clandestinidad y se iba a ver quién era quién, qué era ORT, qué era PT, qué era MC, qué era PCE, dónde estaba cada quien, quién tenía cada uno. Es verdad, y yo creo que fue por eso por lo que cuando se fueron Carlos y David, metimos a Alberto Fernández Torres, que era del MC, es verdad, que ya queríamos hacer un uso partidario, pero cuando ya estaba muerta (...)’. Entrevista realizada el 14 de febrero del 2014.

⁴³ El MC había asumido en sus inicios las estrategias de ‘guerra popular’ (Pérez Serrano, 2015: 105) pero en la década de los setenta se distanció de estas tácticas violentas. Pérez Serrano afirma que: ‘El suyo no era un rechazo ético a la violencia, sino basado en el cálculo político sobre su oportunidad, dado que asumía que finalmente la revolución no sería posible sin el recurso de la violencia revolucionaria’ (Pérez Serrano, 2015: 106). En una entrevista que le realizó Salvador López Arnal, Eugenio del Río recordaba sobre la lucha armada que: ‘Nuestra idea es que algún día habría de llegar, de la mano de alguna grave crisis que, antes o después, no podría dejar de producirse, aunque no necesariamente en el corto plazo. Era un problema muy presente. Estábamos en esa perspectiva, pero no como algo que hubiera que iniciar en esos años’ (López Arnal, 2015).

⁴⁴ Entrevista telefónica a Julio Pérez Perucha realizada el 13 de julio del 2015.

se conformó en Madrid o su colaboración en la película *Yo creo que* (Antonio Artero, 1974), experiencias de las que daremos cuenta en próximos apartados.

Además del MC a lo largo de las entrevistas a los MH ha aparecido *Bandera Roja*, en este caso en el encuentro con David Pérez Merinero, que afirma haber estado ‘fronterizo’⁴⁵ con esta organización. Esta era una organización también de impronta maoísta que tuvo su origen en una escisión del PSUC que se produjo a finales de los años sesenta. Es en este sentido en el que hay que entender la afirmación de Román Gubern cuando escribe que en Marta Hernández ‘predominaban los afectos al maoísmo’ (Gubern, 2006b: 168). Los MH polemizaban con las estrategias del PCE, sus preferencias políticas se ubicaron en los posicionamientos críticos que cuestionaban a esta organización y su hegemonía en el comunismo español. A lo largo del siguiente punto de la tesis doctoral seguiremos profundizando en esto y en las alternativas que se desarrollaron en la izquierda fuera del PCE, a las que no fue ajena la cinematografía.

En la visión retrospectiva que hace Román Gubern sobre el NCE en sus memorias señala sus ‘paradojas’ (Gubern, 1997b: 200). Gubern, que militó en el PSUC y fue colaborador de *Nuestro Cine*, escribió en su autobiografía que el Nuevo Cine Español había nacido ‘de unas generosas subvenciones ministeriales que hacían posibles las películas de los jóvenes antifranquistas cuyo inconformismo estaba controlado por expurgo previo de sus guiones por la censura (...)’ (Gubern, 1997b: 200). A la hora de abordar el NCE resulta interesante saber que el propio García Escudero reconoció en una entrevista con Esteve Riambau que: ‘Políticamente, se daba la paradoja de que yo me había apoyado mucho en los elementos de la Escuela de Cine de Madrid y de *Nuestro Cine*, que eran comunistas. Fue una de las paradojas curiosas. Los de mi equipo no me ayudaron y en cambio me apoyaron los Bardem, Muñoz Suay, etc, que eran amigos’ (Riambau, 2003: 67).

Los MH mantenían posicionamientos críticos con respecto a las Conversaciones de Salamanca y las relaciones entre *Nuestro Cine* y el NCE. En *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*, libro de los Marta Hernández co-realizado junto con

⁴⁵ Así lo reconoce David Pérez Merinero en la entrevista que le hemos realizado para esta tesis doctoral en Madrid el 20 de enero del 2014.

Manuel Revuelta, que será uno de los participantes en las Jornadas... de Sitges que abordaremos en el próximo punto, el evento salmantino aparece definido como ‘una avanzadilla pequeñoburguesa que explorará y experimentará el campo de actuación de la burguesía cinematográfica (...)’ (Hernández y Revuelta, 1976: 36) y sus conclusiones se califican de ‘mezcla de idealismo y confusión entre intereses nacionales e intereses de la burguesía y la pequeñaburguesía [sic], entre la ideología oficial y la realidad económica del país (...)’ (Hernández y Revuelta, 1976: 35).

En esa misma obra escriben sobre la que denominan ‘operación Nuevo Cine Español’ (Hernández y Revuelta, 1976: 57), a la que reconocen ‘aciertos parciales en el terreno económico’ aunque sus ‘fracasos económicos son mayoritarios’ (Hernández y Revuelta, 1976: 68), de ella escribieron que: ‘la casi totalidad de los “diplomados” de la EOC realizan uno tras otro su “opera prima” a la mayor gloria de una Administración proteccionista que empieza a no saber bien hacia dónde va’ (Hernández y Revuelta, 1976: 68). Dentro del relato histórico que elaboran, se denuncia el rol ‘paradójico’ de la revista *Nuestro Cine*:

Citando a Lukács, Gramsci y sus tesis sobre Feuerbach, defendiendo sobre todo un ‘cine social’ y ligado a la realidad española, *Nuestro Cine* fue, paradójicamente, el más firme baluarte de la Administración y cumplió puntualmente con la publicación de los hombres y de las películas del *Nuevo Cine Español* al cual se incorporarían alguno de sus críticos (...) (Hernández y Revuelta, 1976: 64).

Aspecto en el que reinciden en otra de sus obras (Hernández, 1976a: 182-183), esta vez firmada en solitario, donde el NCE se define como una ‘respuesta culturalista pequeño burguesa a la corriente monopolizadora en el cine español, representada por los Sáenz de Heredia, Palacios, Gil, Lazaga, Masó, Dibildos y un largo etcétera (...)’ (Hernández, 1976a: 205)⁴⁶. A pesar de su carácter contestatario con el NCE, tampoco

⁴⁶ En textos previos, los hermanos Pérez Merinero ya habían abordado el Nuevo Cine Español desde una perspectiva muy crítica, localizando su genealogía previa en las Conversaciones... de Salamanca, constando el peso que tuvo la administración franquista en su creación, escribiendo sobre su *entente cordiale* con la revista *Nuestro Cine*, denunciando las insuficiencias de una corriente que consideraban posibilista y con carácter de medio propagandístico de apertura al exterior, de la cual había sacado partido el sistema establecido. La Escuela de Barcelona tampoco se salvó de sus críticas pero, a pesar de asumirla como un punto y seguido del NCE, introducen sobre ella matices: le atribuyen un vínculo menor con la administración del Estado, la conciben como un slogan propagandístico más que como un movimiento dentro del contexto de rivalidad Madrid-Barcelona, le dan a sus resultados finales como películas una valía mucho menor a la capacidad revulsiva y provocadora que poseían en sus planteamientos y señalan como directores de películas de su interés a Gonzalo Suárez y Pere Portabella (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 14-25).

la Escuela de Barcelona se salva de sus críticas⁴⁷ y apuntan en ellas hacia su dependencia de la política proteccionista: 'la muerte del proteccionismo decretará la defunción de la todavía sin consolidar Escuela de Barcelona' (Hernández, 1976a: 74).

Jacinto Esteva, uno de los realizadores cinematográficos que estuvieron vinculados a la EB, fue el director de *Lejos de los árboles*, cuya producción se inició en 1963 y cuyo estreno oficial se produjo en el año 1972⁴⁸. Esta es la siguiente iniciativa que se menciona en el apartado de antecedentes del documento del AHPCE al que se ha hecho mención en varias ocasiones por estar escrito por militantes comunistas de la CCB (Doc. 1).

Al contrario de lo que sucede con UNINCI y con el NCE, la bibliografía que existe sobre la película *Lejos de los árboles*, dirigida por Jacinto Esteva sigue siendo escasa. Uno de los textos que la abordan es de Manuel Delgado quien indica que su estructura como película: 'se formula en clave triangular. Sus tres vértices temáticos son la muerte y su mitología; los rituales centrados en los animales –toros, burros, caballos, etc.–, y el fanatismo religioso, con un centro común que es la magia' (Delgado, 2001: 224). Además, en su texto Delgado localizó los diversos rituales y festividades que se incluyen en la película de Esteva filmados por diversos lugares de la geografía española (Delgado, 2001: 224-225).

El film se menciona en el texto de los miembros de la CCB como otro proyecto al que se habría ayudado desde las filas comunistas, evidentemente con una implicación muy inferior a la que le correspondería a UNINCI. Es importante subrayar que en el momento en el que se escriben en estas líneas no nos constan otras pruebas documentales que avalen esta ligazón directa entre *Lejos de los árboles* como proyecto ligado al PCE o al PSUC. En el documento del archivo del

⁴⁷ Sobre ella escriben que hay 'un predominio de hijos de papá entre sus principales artífices' (Hernández, 1976a: 73) algo que 'condicionará sociológica e ideológicamente el cine catalán, desarrollado en un ámbito de "gauche divine" en avanzado estado de descomposición' (Hernández, 1976a: 73). Sobre su recepción señalan que: 'No encuentran un público porque no lo buscan. Los únicos espectadores válidos son los cómplices miembros de la Junta de Clasificación del Ministerio. Porque también la periferia necesita protección estatal' (Hernández, 1976a: 74).

⁴⁸ Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro afirmaron que el estreno oficial no fue el primer pase que organizó Filmscontacto de la película finalizada. Tras exponer los problemas de censura que tuvo el film, estos historiadores del cine escriben que: 'En julio de 1970, Filmscontacto organizó una proyección clandestina de la película –finalizada pero no legalizada– para la prensa en el cine Publi de Barcelona, que los diarios recogieron (...)' (Rimbau y Torreiro, 1999: 130).

AHPCE (Doc. 1) se explica cómo en este caso los esfuerzos se centraron tan solo en sacar adelante el largometraje sin que esto supusiese la aplicación de un plan de trabajo más amplio en el sector cinematográfico como sí hemos visto que sucedió con la productora de *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*.

En el largo proceso de gestación de *Lejos de los árboles* intervino también Ricardo Muñoz Suay. El valenciano desempeñó las funciones de director de producción en Filmscontacto (Riambau, 2007: 441), la empresa de Esteva. Al hacerlo cuando ya había abandonado el PCE de forma poco amistosa (Riambau, 2007: 365-396) parece improbable que propiciase cualquier contacto con la estructura comunista.

En lo referente a la militancia partidista de Jacinto Esteva, los historiadores del cine Esteve Riambau y Casimiro Torreiro, afirmaron que: 'Esteva no fue militante mucho tiempo, pero según todos los testimonios recogidos, entró en contacto con el partido durante su estancia en Ginebra' (Riambau y Torreiro, 1999: 139)⁴⁹. Durante su período ginebrino como estudiante de arquitectura, Esteva había realizado el cortometraje *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* (1960) en colaboración con el italiano Paolo Brunatto. La película comparte con *Lejos de los árboles* la inquietud de dar visibilidad a una España no oficial aunque se hace desde un planteamiento crítico más evidente. A lo largo del documental se muestra el discurso edulcorado de la oficialidad sobre la realidad española, el drama emigrante, la miseria interior y también tradiciones populares como la corrida de toros, en la que se presta especial atención a sus fases más cruentas: la puya del picador, las banderillas, el estoque y la agonía final del toro. En esta escena taurina se intercalan las filmaciones de la corrida con las de la audiencia, focalizando su interés en los guardias civiles que la están contemplando, y sonoramente se puede escuchar música del espectáculo taurino, jaleos y aplausos del público.

Este documental no se construye desde una mirada neutra sino desde una intencionalidad de intervención crítica sobre la realidad, reforzada por el discurso de la voz que acompaña a las imágenes y utilizando estrategias como la entrevista que se evidencia de forma explícita con el entrevistador-director en pantalla, en este

⁴⁹ Román Gubern narra en sus memorias que Jacinto Esteva: 'se presentaba como miembro del Partido Comunista, siempre explicaba que Santiago Carrillo le había encarecido en París que, en España, no se metiera en actividades políticas' (Gubern, 1997b: 202).

caso Paolo Brunatto. Técnica característica de lo que Bill Nichols ha definido como 'modalidad interactiva' (Nichols, [1991] 1997, 78) en su clasificación sobre los modos de representación del documental. Como ha escrito Nichols: 'El texto interactivo adopta muchas formas pero todas ellas llevan a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador' (Nichols, [1991] 1997, 78). En el ejemplo característico del cinéma vérité, *Chronique d'un été (Paris 1960)* (Jean Rouch y Edgar Morin, 1961) es uno de los documentales en los que Nichols observa que 'están enraizados en el preciso momento de la interacción' (Nichols, [1991] 1997, 78). En la propuesta de Esteva y Brunatto la interacción no es el elemento constituyente del que nace la historia y no alcanza el grado de autorreflexividad sobre la misma que tiene la película de Rouch y Morin, aunque en el libro *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975* de Joaquim Romaguera y Llorenç Soler se califica *Notes sur l'émigration. Espagne 1960* de 'antecedente de un cine-verdad español' (Romaguera y Soler, 2006: 254). Sobre la recepción y los episodios represivos que sufrió el cortometraje, Román Gubern escribió en un estudio sobre la censura que:

Los asuntos sociales, como es lógico, inquietaban especialmente a los censores. Hasta el punto que *Notes sur l'émigration* (1959), cortometraje sobre la emigración obrera española realizado en Suiza por Jacinto Esteva y Paolo Brunatto y que obtuvo el Premio de la Prensa en el Festival de Moscú (1961), fue secuestrado por un comando, gracias al empleo de bombas de humo, durante su exhibición en Italia y fragmentos del mismo aparecieron luego, con comentario distinto, en las pantallas de Televisión Española. La complicidad en el secuestro no podía ser negada y demostraba la extensión desmesurada del brazo de la censura española (Gubern y Font, 1975: 92).

El disturbio se produjo en el año 1962 en el contexto de presentación de la edición italiana del libro de Juan Goytisolo *La Resaca* (1958) y se recogió tanto en medios de comunicación internacionales como estatales. En el caso de España 'no se ahorraron epítetos para masacrar a un modesto cortometraje de aprendizaje, involuntariamente convertido en algo así como un grave asunto para la seguridad del Estado' (Riambau y Torreiro, 1999: 114). Goytisolo narró su versión de lo sucedido a lo largo de *En los reinos de Taifa* (Goytisolo, [1986] 1999) y, más recientemente, en publicaciones como *El País* (2012) y *El Viejo Topo* (2012: 290). En su artículo de *El País* cuenta que: 'Esteva y Brunatto emprendieron el rodaje de su película con una cámara de 16 milímetros y una buena dosis de valentía. Viajar con dicho material por La Chanca, La Torrassa y la aglomeración de barracas de La Barceloneta sin autorización previa de las autoridades era arriesgarse a ser

detenido y juzgado por atentado al orden público. No era lo mismo circular a pie y a mano limpia como lo hice yo que con unos avíos comprometedores y susceptibles de acarrearles toda clase de contratiempos. La Guardia Civil en las zonas rurales del sur y los chivatos al servicio de la Brigada Político Social en los barrios conflictivos barceloneses no solían bajar la guardia y solo su buena estrella les permitió llevar a cabo su cometido' (Goytisolo, 2012).

El flujo hacia el extranjero de filmaciones críticas en el interior del Estado obtenidas fuera de los cauces administrativamente establecidos, fue uno de los modos de hacer cine característicos de las PFT que se desarrollaron a finales de los años sesenta. En este sentido el cortometraje de Esteva y Brunatto, de nacionalidad suiza, se puede considerar como un precedente de las mismas. En apartados posteriores retomaremos la emigración española en el país helvético, su asociacionismo y su interés para el estudio de las PFT.

Sobre el cortometraje de Esteva y Brunatto no constaban la existencia de copias (Riambau y Torreiro, 1999: 114). Sin embargo, como señala Luis E. Parés, la película llevaba 'años olvidada en la estantería de una filmoteca' (Parés, 2011: 91). La copia audiovisiónada para esta tesis doctoral fue la que hay en 16 mm. en el Archivo Audiovisivo del Movimento Operaio Democratico (AAMOD) en Roma. En estos momentos, se ha copiado esta versión para su consulta en la Filmoteca de Catalunya. Además hay otra copia localizada en la Cinemateca Suiza (Parés, 2011: 49).

En las labores relacionadas con la producción de *Lejos de los árboles* aparece Pere Portabella, amigo por entonces de Jacinto Esteva. Portabella ha reiterado no haber sido militante de ningún partido político (Riambau y Torreiro, 1999: 138). Tomando como base su testimonio, sin ninguna prueba en este momento para contradecirlo, se puede decir que la relación de Portabella durante la clandestinidad con el PSUC y con el PCE no fue de pertenencia orgánica pero sí de proximidad ideológica y de colaboración estrecha en la labor política. La emergencia a la legalidad de la actividad política de Portabella durante el período democrático ejemplifica el tipo de ligazones que en ese momento mantenía con el organigrama partidista. Portabella

fue senador en la legislatura constituyente como independiente del PSUC⁵⁰. En nuestra entrevista recordaba su relación del siguiente modo con Santiago Carrillo: ‘Siempre he dicho que el trato exquisito del Secretario General, en la muchísima relación que tuve yo con él que además hice cosas implicadas como independiente en el Partido Comunista serias. El trato suyo fue exquisito, de respeto a la independencia (...)’⁵¹.

El vínculo de Portabella con el film de Esteva fue de productor asociado y participó en él desde los inicios del proyecto hasta que vio que el proceso creativo transcurría en una dirección que no cumplía sus expectativas de crítica política, como él mismo afirmó durante nuestro encuentro: ‘Yo me separé de la película porque la película era un proyecto que a partir de hacer un recorrido por la España negra pues pone de manifiesto todas las operaciones de la dictadura (...) pero él’ –Jacinto Esteva– ‘se fascinó por la España negra’⁵². Portabella también señaló en esta entrevista que visto desde la óptica de la militancia comunista entendía que la propuesta de Esteva tampoco cumpliera los objetivos de un proyecto que originalmente era mucho más politizado.

La relación con el realismo de *Lejos de los árboles* trasciende del carácter testimonial y se incluyen en su relato construido bajo las convenciones de la no ficción escenas que sí que lo son (Riambau y Torreiro, 1999: 129-130). En esta tensión entre lo encontrado y lo provocado se desarrolla este documental en el que los rituales construyen una imagen de lo español alejada de una propuesta que pudiera ser instrumentalizada como propaganda turística. Parece lógico, por lo tanto, que en su estreno la crítica acudiese a referencias y comparaciones con ese ‘anti-viaje’, por tomar la expresión que utiliza en su estudio sobre esta película Herrera Navarro (2000: 228)⁵³, de Luis Buñuel a *Las Hurdes* (1933) (Parés, 2011: 65).

⁵⁰ Así se puede leer en la página web del Senado de España:

<http://www.senado.es/web/composicionorganizacion/senadores/composicionsenado/fichasenador/index.html?legis=0&id1=11525> Recuperada el 15 de julio del 2015.

⁵¹ Entrevista realizada el 28 de agosto de 2014 a Pere Portabella en su estudio de Barcelona.

⁵² Ídem.

⁵³ A esta idea de ‘anti-viaje’ acude J. Herrera Navarro en su artículo ‘El “Anti-viaje” de Buñuel a Las Hurdes’ en el que señala que ya autores de la época, como el crítico cinematográfico y musical César M. Arconada, incidieron en sus escritos sobre este aspecto: ‘Fue César M. Arconada, en efecto, el

No obstante, en el documento del AHPCE que redactaron algunos de los participantes comunistas de la CCB (Doc. 1), la posición que se mantiene con respecto a este proyecto fue similar a la indicada por Portabella. En este texto se expresa claramente que la forma definitiva en la que derivó la película no se correspondía con los estímulos a los que apuntaba el proyecto en su inicio. Para los autores de este dossier el film resultaba insuficiente desde el plano político y cultural pero también social, dado que planteaba dificultades de circulación.

Lejos de los árboles implicó a personas que formarán parte de la Comisión de Cine de Barcelona, como el operador de cámara Manuel Esteban. Otro de los miembros de la CCB fue Pere I. Fages quien también aparece como responsable de distribución de la empresa productora Filmscontacto (Riambau, 2007: 459). A nivel legal *Lejos de los árboles* fue también una película problemática y solo consiguió la licencia de exhibición en 1972 (Riambau y Torreiro, 1999: 132). Esteve Riambau y Casimiro Torreiro aluden a sus encontronazos con la censura (Riambau y Torreiro, 1999: 130-132). Para ilustrar estas dificultades, citan también un oficio al jefe de Gabinete Administrativo ministerial procedente del subdirector de Cinematografía, quien impidió una proyección de la película en 1970 coincidiendo con el Festival de San Sebastián. En la parte que incluyen en su investigación se puede leer que el subdirector de Cinematografía llamaba la atención sobre la existencia:

de fundadas sospechas de que la película no ha sido presentada por la aprobación de los Organismos competentes por contener las mismas escenas u opiniones que la hacen inadmisibles (...). Se presume que la instancia dirigida al Director del festival tenía por objeto eludir esta formalidad e implicar al mismo en una transgresión de las disposiciones legales (Riambau y Torreiro, 1999: 131).

La 'formalidad' a la que se refiere el político franquista en su escrito es el permiso de exhibición, necesario para que una película pudiese ser proyectada. Prescindir de estos medios de control del Estado, desarrollarse fuera de ellos, será la característica fundamental de las PFT que presentaremos en el siguiente punto.

primero en percibir que la sensación de extrañeza que provoca reside en su carácter "anti-turístico": si por regla general —arguye— cuando las cámaras viajan para hacer un reportaje es para que nos enseñen aquello que "quisiéramos ver —y así nos hacen soñar—, convengamos, admitamos, que también puede haber otras cámaras, menos vulgares, que nos muestren aquello que jamás iríamos a ver por mil causas: porque es feo, porque es triste, porque es vulgar, porque es amargamente pobre' (Herrera Navarro, 2000: 228).

‘(...) ya no hablaban de democracia y sindicato
sino de revolución y barricadas’

Pau Malvido

4. Los umbrales de las PFT: experimentación, fisuras y choques en los límites

A lo largo de este capítulo se estudia la experiencia que ha sido tomada como inicio para la periodización de esta tesis doctoral, las Jornadas... de Sitges, esto lleva también a plantear las derivas posteriores de algunos de los protagonistas y la importancia del movimiento estudiantil. En el apartado se presta especial atención a la exhibición de sus propuestas en espacios de exhibición no comercial, como cineclubs, y a los debates teóricos que se entablaron. Algo que afectó también a las terminologías, a las formas cinematográficas y a las propias políticas desde las cuales se conciben las prácticas fílmicas. Dentro de estos procesos se mencionan la prohibición de películas que habían sido autorizadas previamente y trabajos cinematográficos que tuvieron lugar al margen de la legalidad. A pesar de su desarrollo fuera del Estado, se aborda la actividad cinematográfica de Joaquim Jordà en su etapa italiana, especialmente la relacionada con UNITELEFILM, la productora del partido comunista italiano, por su importancia en las relaciones internacionales de las PFT concebidas con una aspiración de intervención social.

4.1. Presentación de la revuelta de Sitges

En el año 1967 se produjeron las 1as Jornadas Internacionales de Escuelas Cinematográficas de Sitges que se organizaron dentro del marco más amplio de la I Semana Internacional de Cine-Foto Audiovisión, sobre su celebración informó la prensa meses antes de que tuvieran lugar¹. La actividad contó con los patrocinios del ayuntamiento y el sindicato local de hostelería. La puesta en marcha de la Semana... ejemplificaba el maridaje entre turismo y actividades culturales. En una

¹ Léase por ejemplo el artículo ‘SITGES: La primera Semana Internacional de Cine-Foto Audiovisión’ publicado en *La Vanguardia Española* del 2 de mayo de 1967 (‘Sitges: La’, 1967: 49).

ciudad costera se organizaba un evento de carácter cultural para atraer la atención sobre la misma y obtener nuevos réditos económicos fuera del clímax estival. Su organización tenía el amparo de la política institucional y de un sector económico decisivo para una ciudad turística.

En las Conversaciones... jugaron un papel importante los cineastas que provenían del PCE y de la Escuela Oficial de Cine, como Antonio Artero, al que Javier Hernández y Pablo Pérez en la monografía que le dedican lo consideran como auténtica ‘sustancia gris’ (Hernández y Pérez, 1998: 63) de los postulados teóricos sitgistas. En su libro *Yo filmo que! Antonio Artero en las cenizas de la representación*, estos autores incluyen una cita sobre la salida de Artero del PCE tras ‘un duro *sanedrín* celebrado poco después de Sitges’ (Hernández y Pérez, 1998: 72). Según se puede leer en este trabajo de investigación el realizador afirmó que en esa discusión:

Estaban allí enfrente Bardem y Simón Sánchez Montero, entre otros. Yo estaba muy molesto con el partido por la censura que había ejercido Mundo obrero [sic] respecto a la publicación de las conclusiones de Sitges. Me tacharon de heterodoxo, de ir por libre ... Y eso es lo que hicimos cada vez más (citado en Hernández y Pérez, 1998: 72).

Si las Jornadas... de Sitges se celebraron durante la primera semana de octubre, en el número de la segunda quincena de noviembre de ese mismo año aparecía en *Mundo Obrero*, que por entonces salía cada dos semanas, un texto que recogía un resumen de lo que habían sido las conclusiones de ese encuentro cinematográfico. Es cierto que el objetivo inicial del artículo titulado ‘Asamblea libre de cineastas’ (‘Asamblea libre’, 1967: 2), que se incluye en el anexo documental de esta tesis doctoral (Doc. 3), fue informar sobre una reunión de profesionales del cine que se había celebrado en Madrid. Una asamblea que también fue tratada, con un texto similar al que se puede leer en castellano dentro de *Mundo Obrero*, en el diario francés *Le Monde* dentro de un artículo que apareció bajo el título de ‘LES JEUNES CINÉASTES ESPAGNOLS TIENNENT UNE “ASSEMBLÉE LIBRE”’ [Los jóvenes cineastas españoles celebraron una asamblea libre]², que fue publicado el 15 de noviembre de 1967.

² Traducción propia del francés.

En el texto de *Mundo Obrero* se puede leer que: ‘En esta asamblea libre, igual que en Sitjes [sic] se pidió la destitución del falangista Fernández Cuenca’ (‘Asamblea libre’, 1967: 2) en la dirección de la Escuela Oficial de Cine y que supuso ‘un paso más hacia la consecución de las conclusiones adoptadas en Sitjes [sic]’ (‘Asamblea libre’, 1967: 2) de las cuales se realiza un resumen. De este modo, la referencia a las mismas se incluye en relación a otra noticia, diluyendo su protagonismo y publicando una versión sintética de lo que habían sido las conclusiones originales del evento³.

Sobre el papel existen coincidencias entre las aspiraciones sitgistas y la estrategia de oposición del PCE. Pensemos, por ejemplo, en la reivindicación de un sindicato libre que se plantea el mismo año en el que se fragua el Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Madrid⁴. Entre los objetivos políticos del PCE estaba el favorecer sindicatos de base democrática con los que conseguir la desestabilización del encorsetado sistema de control que imponía el sindicalismo vertical. Al igual que ya había sucedido con esa configuración de un sindicato democrático de estudiantes, unos meses antes de lo producido en Sitges, en cuyo apoyo firman profesionales del mundo del cine⁵ y que se recoge *Mundo Obrero* en mayo de 1967 (‘Éxitos decisivos’, 1967: 3). Otro de los aspectos próximos a la estrategia del partido en el ámbito de la cultura, es la petición de la abolición de la censura gubernativa. Si miramos las páginas de esta publicación del PCE podemos encontrar también manifiestos que proclaman ‘la Supresión de la censura’ y ‘el pleno derecho a la libertad de expresión’ citando explícitamente el caso del cine⁶ (‘Supresión de’, 1971: 4).

³ El artículo no incluye el encabezado del primer punto de las conclusiones: ‘Se propugna la creación de un cine independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática’ (Hernández y Revuelta, 1976: 90) y las tres últimas condiciones indispensables señaladas se sintetizan en: ‘Pasar todos los controles al Sindicato Democrático’ (Asamblea libre, 1967: 3).

⁴ La conformación del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Madrid se puede leer en AHPCE, 1967, May. *Carta de “Aurelio” (Romero Marín), sobre la constitución Sindicato Democrático en la Universidad de Madrid.*, Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 484.

⁵ Como Francisco Rabal, Juan Antonio Bardem, Antón Eceiza, Francisco Regueiro, Carlos Saura, Víctor Erice, José Luis Egea, Elías Querejeta, César Santos Fontenla.

⁶ Se denuncia la ‘mutilación de planos y secuencias esenciales en films’ y se menciona la ‘prohibición de películas terminadas’, como *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971). Entre las firmas que se destacan están, por orden: ‘Fernando Fernán Gómez, Alfonso Sastre, Haro Tecglen, José Onet, Juan Antonio Bardem, Elías Querejeta, Carlos Oroza’ (‘Supresión de’, 1971: 4).

Sin embargo, las conclusiones de Sitges, que hemos reproducido en páginas anteriores, eran rupturistas y dilapidaban el horizonte creativo que había marcado la herencia de las Conversaciones de Salamanca y sus derivas concretadas posteriormente en el Nuevo Cine Español. Los autores que han escrito sobre estas jornadas coinciden en señalar su carácter de ‘contestación’ a las Conversaciones de Salamanca ‘tanto en espíritu como en su letra’ (Romaguera y Soler, 2006: 20). El mencionado Ricardo Muñoz Suay, entonces ya ex-militante del PCE, habló en este sentido también de ellas poco después de su celebración en un texto publicado en la revista cinematográfica *Fotogramas*. En la parte final de su artículo, titulado significativamente S.O.S., se puede leer:

Salamanca y Sitges suponen un enfrentamiento entre sí, profundo y radical. Y aunque Sitges no se concibe sin el antecedente salmantino, la verdad es que la consecuencia mediterránea es un paso que debe tenerse en cuenta. Una nueva generación en Sitges piensa que Salamanca es algo lejano y académico. Y en profundidad. Alguien, por ello, nos explicaba en Sitges que las singladuras de nuestro actual cinema nacieron en Salamanca a la sombra de la Universidad, cruzaron después –y algunas veces a nado y no siempre con buena fortuna– el cabo de Buena Esperanza del profesionalismo y han abocado en la realidad mediterránea de Sitges. Lo que supone, además de una retórica en el ejemplo, una radicalización nacida por una falta de interlocutores (Muñoz Suay, [1967] 2006: 385-386).

La apuesta de Sitges era radical y en ella se impugnaba el reformismo. Se apuntaba hacia un discurso de ruptura concretado en un modo de hacer cine que ya no aprovecharía los resquicios legales que le podía ofrecer la administración franquista sino que aspiraba a romper con ella y con sus medios de control, como la censura.

Algunos miembros de los que conformarán la CCB tuvieron una significativa implicación directa en la organización de las mismas. En uno de ellos recayó la coordinación del evento, hablamos de Pere I. Fages que la realizó en labor conjunta con Antoni V. Kirchner. Román Gubern, otro de los miembros de la CCB, fue el presidente de las Jornadas... ante la ausencia excusada, alegando enfermedad, del ensayista cinematográfico Manuel Villegas López.

En una entrevista que le realizó el historiador cinematográfico Alberto Berzosa, Pere I. Fages recordaba la presidencia de Román Gubern en las Jornadas... de Sitges con las siguientes palabras: ‘era un hombre del PSUC desde hacía mucho tiempo, casi públicamente, todo el mundo sabía que era un referente comunista’ (Berzosa, 2009: 90). El activismo político de Gubern no fue desconocido por las autoridades

franquistas, como se deja constancia en la carpeta que se conserva sobre él en el Archivo General de la Administración (AGA)⁷ procedente del Gabinete de Enlace⁸.

Dentro del intercambio de correos electrónicos que se tenido con el profesor Gubern durante el proceso investigador, este explicaba su participación en las Jornadas... de Sitges del siguiente modo:

(...) yo fui uno de los involuntarios protagonistas del asunto no he dicho todo sobre el tema. Las Jornadas debieron estar organizadas o coorganizadas por el PSUC, pues fue Pere Ignasi Fages quien me comunicó que iban a ser presididas por el respetado Manuel Villegas López (responsable del cine republicano en la Guerra Civil, exiliado a Argentina y regresado hacia 1954) y me pidió si quería ser su vicepresidente. Respondí que sí⁹.

A modo de resumen, Román Gubern sintetizaba lo ocurrido en la ciudad catalana con la redacción de cinco puntos, en el tercero volvía a llamar la atención sobre la estrategia del PSUC con respecto a Sitges:

1. El Ayuntamiento de Sitges organizó el evento para autopromoción turística y publicitaria del pueblo, acogiéndolo en el lujoso Hotel Calípolis.
2. Lo organizó, claro está, en estrecha complicidad y colaboración (o iniciativa) con la EOC, para establecer o reforzar sus contactos internacionales con otras Escuelas de cine (recuerdo la proyección de films de final de carrera soviéticos, polacos, hindúes, etc); de ahí la presencia de Carlos Fernández Cuenca en la solemne jornada de clausura.
3. Y el PSUC/PCE lo incentivó o apoyó para alentar una crítica al régimen, pero fue desbordado por los 'incontrolados' en su ala izquierda (Jordá, Artero, etc.), que

⁷ Carpeta sobre Román Gubern. AGA, 42, 08879, 05.

⁸ En el BOE del 6 de diciembre de 1962 se publicó la Orden del 26 de noviembre 1962 por la que se crea en el Ministerio de Información y Turismo una Oficina de Enlace. Su artículo primero expone que la Oficina de Enlace se creó con el fin de 'coordinar aspectos concretos de la información política que tanto este Ministerio como otros Departamentos de la Administración o Entidades extranjeras puedan recibir'. El tercero y último artículo daba más pistas sobre su carácter específico: 'De la Oficina de Enlace dependerá directamente un departamento de investigación sobre comunismo y otras actividades subversivas y en ella quedan integrados los Gabinetes de Escuchas Radiofónicos y Radiotelegráficos y el Servicio de Boletines reservados'. En la práctica, la Oficina de Enlace respondía a los mandatos directos del Ministro de Información y Turismo y su funcionamiento se prolongó hasta la desaparición de este ministerio en 1977. El historiador Pere Ysàs considera que su documentación 'constituye uno de los fondos más importantes para el estudio del franquismo en sus tres últimos lustros' (Ysàs, 2004: 308) y la describe como: '(...) una oficina de investigación sobre: "el Comunismo y las actividades subversivas", con un órgano colegiado o Junta de Enlaces, en el que participaban el Alto Estado Mayor, los tres ministerios militares, el Ministerio de la Gobernación, concretamente las direcciones generales de Seguridad y de la Guardia Civil, la Secretaría General del Movimiento y la OSE [Organización Sindical Española], y los ministerios de Asuntos Exteriores, Educación, Justicia y Trabajo' (Ysàs, 2004: 129).

⁹ Correo electrónico de Román Gubern el 9 de julio del 2014.

criticaron el 'reformismo salmantino', figura en mi archivo una nota sobre el evento publicada en *Mundo Obrero*, tratando de convertir en virtud aquello que se les había ido de las manos.

4. Yo no tuve conocimiento del manifiesto hasta que se leyó en público, con Carlos Fernández Cuenca sentado a mi lado (gato viejo, me había preguntado al llegar a Sitges: "Gubern ¿está todo en orden?").
5. El Ayuntamiento de Sitges reconvirtió el evento en una inocua Semana de Cine Fantástico¹⁰.

Sobre su afirmación cabe señalar que, en estos momentos, no se ha encontrado documentación orgánica que demuestre el intervencionismo del PSUC o del PCE como estrategia de partido en el evento. Las Jornadas... de Sitges tampoco se mencionan en el dossier de cine del AHPCE que se dice escrito por militantes comunistas miembros de la CCB (Doc. 1), a pesar de la implicación directa de algunos de ellos en las mismas. No obstante, los militantes del PCE y del PSUC, como lo era entonces el propio Gubern, sí que tuvieron una significativa participación en estas jornadas, aunque su desenlace desbordó los postulados del PSUC.

Con motivo del 20 aniversario de lo sucedido, Pere Fages dio su versión sobre lo que pasó en un texto que se publicó bajo el título de 'La "Contestazione"' en el catálogo del Festival de Sitges, que después de los hechos de 1967 se reconvirtió en una semana internacional de cine fantástico. En este escrito asumió que 'ni Kirchner ni yo teníamos un propósito alguno de hacer de Sitges una edición única y explosiva. Sigtes 1967 no era para nosotros la toma del palacio de invierno. Como para tantas otras actividades de la época (...) teníamos un punto de vista posibilista' (Fages, 1987: 72). Algo sobre lo que vuelve a incidir una segunda vez en este texto: 'Ni Kirchner ni yo, repito, queríamos hacer de Sitges otra cosa que una plataforma – personal, también claro está– democrática' (Fages, 1987: 72). Fages indicó como frontera de su posibilismo la intención de los organizadores de 'aglutinar alrededor de Sitges nombres de los que públicamente estaban al margen o contra el sistema' (Fages, 1987: 72). Las aspiraciones que Fages calificó de 'democráticas', indicativo de su vocación antifranquista, vehiculizadas dentro de las estrategias de lo posible, sin intenciones rupturistas que pusieran en peligro la continuidad de la iniciativa, chocaron con el desarrollo de las jornadas.

¹⁰ Correo electrónico de Román Gubern el 22 de julio del 2015.

En su relato Fages habló de la gran inquietud que despertó la radicalización del evento en su dirección y de la escasa presencia e intervención de los organizadores en el desarrollo de las conversaciones. En su recuerdo señaló que:

Se cocía al margen mismo de las conversaciones un propósito conspirativo maximalista y algo demagógico. Hablamos con los cabecillas y con Romà Gubern. Expusimos que si las conclusiones de las Conversaciones eran del mismo tono de [o] que se decía, todo petaría. Pero que, [a pesar de] todo y que teníamos un papel diferente, nosotros como responsables del Festival las asumiríamos (Fages, 1987: 73).

En sus memorias, Román Gubern sitúa estas conclusiones fuera de la influencia ideológica del PCE-PSUC:

La acracia de Artero y la adscripción situacionista de Joaquín [se refiere al cineasta Joaquim Jordà] en sintonía con la hora radical europea se combinaron para producir un manifiesto explosivo que pedía de hecho, el desmantelamiento de todo el aparato burocrático estatal del cine, incluyendo la censura, las subvenciones y el sindicato oficial, y exigía a la vez la creación de un sindicato democrático. Es decir, que pedía un cambio de régimen (Gubern, 1997b: 205).

Más adelante retomaremos la adscripción ideológica que enuncia Gubern, pero antes señalar que los postulados sitgistas apenas fueron puestos en práctica en forma de película.

4.2. El espíritu del sitgismo

Los cortometrajes de Antonio Artero *Del tres al once* (1968), para cuya construcción utilizaba colas de película en 35 mm., y *Blanco sobre blanco* (1969) fueron dos de las tentativas con las que concretar fílmicamente el Nuevo Cine Libre propugnado en Sitges. En su libro *Yo filmo que!* Javier Hernández y Pablo Pérez explicaron la provocativa intencionalidad que llevaba consigo la realización de estos dos cortos:

Artero concibe sus prácticas-exabruptos como una primera aproximación a su deseo de desenmascarar el esqueleto del cine, todo aquello que en el acto de la proyección cinematográfica permanece en los márgenes externos de la diégesis pero sin la cual ésta no sería posible. Veamos: la primera de ellas se reducía a la sucesión de colas de película que le había regalado el montador Pablo G. del Amo – del 3 al 11, como reza el título –, mientras la segunda excluía de su representación al celuloide al tratarse del mero encendido del proyector sobre una pantalla en blanco (Hernández y Pérez, 1998: 100).

Se trata, por lo tanto, de un cine no filmado, cuyas proyecciones se complementaban con el reparto de textos en los que se criticaba a la sociedad del espectáculo o, en el

caso de *Blanco sobre blanco*, en los que se instruía sobre el uso de la película. De la dificultad, no solo conceptual sino también ideológica, que había para asumir estas propuestas da cuenta la prohibición de estos trabajos en la Semana Internacional del Cine de Autor de Benalmádena, a la que también nos referiremos por sus siglas como SICAB, en el año 1971 (Hernández y Pérez, 1998: 104), aunque sí que tuvieron cabida en otros eventos cinematográficos, como la selección *Del tres al once* para su proyección en el Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao. Estas propuestas de Artero se conciben como la violación de unas reglas de juego que no se aceptaban por motivos políticos, lo que implicaba en su caso un replanteamiento de las formas cinematográficas establecidas.

En su libro sobre prácticas fílmicas y vanguardia en España, Eugeni Bonet y Manuel Palacio dejan constancia de otras propuestas en las proximidades de las mencionadas películas de Artero: '*Esta es la película* (1968), de Pedro Costa, o los cuatro minutos de *Los diez mandamientos* cortados por la censura franquista; *El 17 de Elvira* (1968), del pintor Manolo Calvo, plano del autor saliendo de su domicilio, repetido en bucle sinfín; *Duración* (1970), de Paulino Viota, otro *loop* o anillo sinfín, plano de un reloj durante una vuelta completa de la aguja segunda' (Bonet y Palacio, 1983: 36). Esta enumeración hacía referencia no tanto a películas hechas por los sitgistas, aunque la de Pedro Costa era un ejemplo característico, sino a prácticas cinematográficas rupturistas llevadas a cabo en los últimos años de los sesenta y en el comienzo de los setenta. Una 'tendencia minimalista de polémicos propósitos' (Bonet y Palacio, 1983: 36) formada por obras 'implicadas más o menos directamente con el "espíritu del sitgismo"' (Bonet y Palacio, 1983: 36), hubiesen tenido contacto o no con lo sucedido en la ciudad catalana.

Estos trabajos poseían en común la centralidad de su reflexión sobre el lenguaje cinematográfico y su aspiración de constituirse en prácticas cuestionadoras de los modos hegemónicos de la representación cinematográfica y del rol habitual de sus espectadores. Bonet y Palacio matizan su importancia por su 'aportación escasamente original (salvo el film de P. Costa, quizá), especialmente si tenemos en cuenta que experiencias tan similares que casi son idénticas, se habían llevado a cabo varios años antes: véanse, particularmente, las realizaciones del grupo internacional Fluxus' (Bonet y Palacio, 1983: 36).

No obstante, esta comparación hacia otros contextos creativos y políticos diferentes al del Estado español, con una relación más consolidada con las influencias hacia el cine de vanguardia y una tolerancia hacia las posibilidades de lo representable diferentes, no puede hacer olvidar su excepcionalidad dentro del mismo, es ahí donde estas prácticas adquieren su significación. La comparación no debe de establecerse como una mera trasposición formal de propuestas anteriores sino como productos culturales realizados y recibidos en un contexto diverso.

En el diálogo entre el cineasta Paulino Vioti y Santos Zunzunegui que se produjo en la Filmoteca de Cantabria (Santander) el 2 de julio del 2011, el segundo recordaba la proyección en el Ateneo de Bilbao de *Duración* (Paulino Vioti, 1970), una de las películas mencionadas en la cita de Bonet y Palacio (1983: 36). El cortometraje atribuye a sus espectadores la capacidad de que su proyección cesase tan solo con la decisión de que, en su totalidad, decidieran abandonar la sala. A su exhibición bilbaína, que se produjo en 1970, no asistió Vioti pero sí fue Zunzunegui, quien explicaba del siguiente modo la experiencia:

Duración es la película del segundero de un reloj mientras recorre (...) la esfera. Está montada en un *loop*, de manera que una y otra vez se convierte en interminable. La idea era (...) que la película durara mientras hubiera espectadores en la sala. En el momento en el que salía el último espectador se interrumpía, pero mientras había un espectador la película continuaba (...)¹¹.

En su intervención, Zunzunegui continuó con su relato estableciendo la reacción crítica que se proponía desde la película con respecto al sistema político establecido:

En el fondo qué devolvía esa película al espectador. Esa película devolvía al espectador lo que el franquismo le había robado. ¿Qué es lo que el franquismo le había robado? El franquismo lo que nos robaba era el tiempo. Eso es lo que nos robaba el franquismo. Te robaba la vida, te robaba el tiempo¹².

¹¹ Este diálogo grabado en 2011 por Hugo Obregón y editado por Rubén García López se incluye en el segundo de los cuatro DVD que conforman el cofre *Paulino Vioti. Obras. Works. Oeuvres. 1966-1982*, editado por Intermedio. Esta edición presenta trabajos prácticamente inéditos, obras restauradas y nuevos telecines. Viene acompañada de conversaciones con algunos de los colaboradores cercanos a Paulino Vioti, como Javier Vega y Guadalupe G. Güemes, e incluso de un ejercicio audiovisual hecho por María Asenjo en el que explora las posibles simetrías entre el cine de Ozu y *Contactos*. Entre las películas que se incluyen de Vioti están las versiones digitalizadas que son las que se han consultado para esta tesis doctoral. A lo largo del trabajo de doctorado se ha elaborado una reseña de esta edición en DVD de la trayectoria filmica de Vioti que saldrá próximamente publicada en *Secuencias. Revista de historia del cine*.

¹² Ídem.

Por lo tanto, la crítica al sistema se proponía no desde la inclusión de motivos evidentes con carácter político en el texto fílmico sino desde su modo de interacción con las personas que la estaban viendo. Finalmente, Zunzunegui menciona las reacciones de los ‘compañeros del partido comunista indignados’ y el debate que se generó durante el tiempo que duró la proyección, a lo largo de la cual se estableció una discusión sobre ‘qué era cine, cuáles eran los deberes de un arte militante, de un arte político (...)’¹³. La experiencia *Duración* tuvo un final abrupto cuando uno de los asistentes se decidió a arrancar los plomos de la electricidad y fue ahí cuando terminó la proyección.

Este ejercicio memorístico, con los límites que puede tener para la historia el recuerdo, nos sirve para subrayar algunas cuestiones relacionadas con las películas que se mencionaron como ‘implicadas en el espíritu del “sitgismo”’ por Bonet y Palacio (1983: 36). La primera es la limitada recepción que tuvieron algunas de ellas. *Duración* no forma parte del núcleo de *Sitges* aunque su resultado se aproxima a las escasas propuestas cinematográficas que intentaron llevar a la práctica los postulados sitgistas. En lo referente a su recepción representa un caso extremo, dado que Santos Zunzunegui y Paulino Viota recuerdan tan solo el pase mencionado. La segunda, es el ámbito de debate en el que se desarrollaban, las discrepancias que podían despertar y la imbricación política de estos debates. Y, finalmente, la necesidad de las PFT de conseguir espacios en los que exhibirse fuera de las salas comerciales o de las denominadas como de ‘arte y ensayo’.

4.3. Espacios para la ruptura

Las salas de arte y ensayo se incluían dentro de las salas especiales cuya creación cristalizó en la Orden de 12 de enero de 1967 sobre programación de salas cinematográficas especiales del Ministerio de Información y Turismo. La normativa se publicó en el Boletín Oficial del Estado (BOE) del 20 de enero de ese año, fue otra de las acciones en este ministerio del tándem Fraga-García Escudero y mantenía también relación con el interés privilegiado del MIT por el turismo como sector clave. Por ello, la primera motivación que se expone en la orden ministerial para justificar una regulación sobre salas de exhibición cinematográfica de

¹³ Ídem.

películas en versión original o subtituladas es la de atender a una población turística creciente que posee dificultades de acceso al espectáculo cinematográfico por necesidades idiomáticas. No obstante, la vía prevista inicialmente de salas especiales orientadas a turistas extranjeros no se acabaría por desarrollar (Trenzado Romero, 1999: 218).

La siguiente motivación de la orden ministerial hace referencia a los problemas que existían en la explotación de películas de calidad o de carácter minoritario y, específicamente en el caso del cine español, de una cinematografía de interés especial nacida al amparo de la Orden de 19 de Agosto de 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del Ministerio de Información y Turismo, publicada en el BOE del 1 de septiembre de 1964. Cine al que era complicado dar salida en los 'circuitos ordinarios', por acudir a la expresión que utiliza la normativa sobre salas especiales.

De estas necesidades surgirán las que se denominarán como salas de Arte y Ensayo, cuyo auge se produjo a finales de la década de los sesenta y que conocerán su declive en los primeros años de los setenta, cuando sus artífices ya habían dejado sus responsabilidades ministeriales y la censura a la que se sometían las películas exhibidas en ellas se endureció (Trenzado Romero, 1999: 219). Sobre este tipo de salas Román Gubern escribió que:

se autorizaba la creación en capitales de provincia, ciudades con más de 50.000 habitantes y zonas de interés turístico de salas con cabida máxima para 500 espectadores, destinadas a programar películas extranjeras en versión original subtitulada y españolas declaradas de 'Interés Especial'. Esta medida era socialmente censora, al institucionalizar unos privilegiados *ghettos* culturales en las ciudades grandes o centros cosmopolitas, y con precios de localidades superiores a los de los cines normales. Por otra parte, con ellos se reforzaba la discriminación comercial contra el cine español, ya que, como ha señalado Bardem, el cine extranjero se beneficiaba en estas salas de mayor tolerancia censora y una gran parte de su programación no estaba formada por películas minoritarias, sino por películas típicamente comerciales rechazadas por la censura para su explotación comercial normal (Gubern, 1981: 207).

En su estudio sobre la cultura de masas y el cambio político, centrado en el cine español de la transición, el politólogo Manuel Trenzado Romero sitúa la creación de las salas especiales como 'el último eslabón de la cadena del Nuevo Cine Español. En primer lugar había que regular la censura, y, en un segundo momento, formar directores y fomentar películas de calidad. Este último paso era dotarlas de una red

de salas privilegiadas para su exhibición' (Trenzado Romero, 1999: 215). Eran otra pieza más de las mencionadas políticas culturales del franquismo. En este caso, como explica Trenzado Romero, las salas de Arte y Ensayo trataban de:

mantener la estructura de control ideológico sobre el cine español a la vez que se ofrecía a los sectores más inquietos un controlado espacio público cinematográfico. El régimen no podía permitir el acceso de determinados discursos fílmicos al exiguo espacio de la publicidad franquista. Por ello, la alternativa imposiblemente aperturista era abrir un espacio público limitado y fuertemente controlado. Las limitaciones establecidas (aforo limitado, entradas más caras, etc.) evidencia claramente el elitismo de tal propuesta: se dirigía de manera casi explícita a las clases medias urbanas en las que germinaba la oposición intelectual del franquismo (Trenzado Romero, 1999: 219).

Las intenciones rupturistas de las PFT con respecto al orden establecido hacía que tuvieran que buscar otros lugares para su exhibición. Uno de los espacios en los que encontraron posibilidades para la proyección de películas que prescindían de los cauces legales fueron las sesiones de algunos cineclubs¹⁴.

J. M. Martí Rom defiende que el auge de las salas de Arte y Ensayo provocó una crisis en el movimiento cineclubista en la ciudad de Barcelona (Martí Rom, 1978a: 58-59). Siguiendo las tesis de Martí Rom, las consecuencias de la misma se harían notar a principios de los setenta cuando se produjo una transformación en la distribución geográfica de los mismos. Mientras decaía drásticamente el número de los que estaban en el centro de la ciudad, adquirirían una mayor representación cuantitativa los situados en los barrios periféricos (Martí Rom, 1978a: 59).

A nivel del Estado los datos oficiales indican un aumento casi progresivo en el número de cineclubs registrados desde los sesenta hasta los ochenta.

¹⁴ El 14 de marzo de 1964 se publicó en el BOE la Orden de 20 de febrero de 1964 por la que se aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas. En su artículo 18 se puede leer sobre el carácter específico que tenían las películas proyectadas en cineclub o sesiones especiales: 'Cuando se trate de películas a proyectar en sesiones especiales o en cineclubs, deberá manifestarse la naturaleza de dichas sesiones o la clase de cineclub de que se trate, si se pretende un visionado aislado o una importación temporal acogida al régimen excepcional previsto y si la película figura en la lista de alguna distribuidora, en cuyo caso se acompañará la autorización de la misma para su exhibición. En los casos en que no sea posible la traducción de los diálogos originales, se acompañará una amplia sinopsis del argumento'.

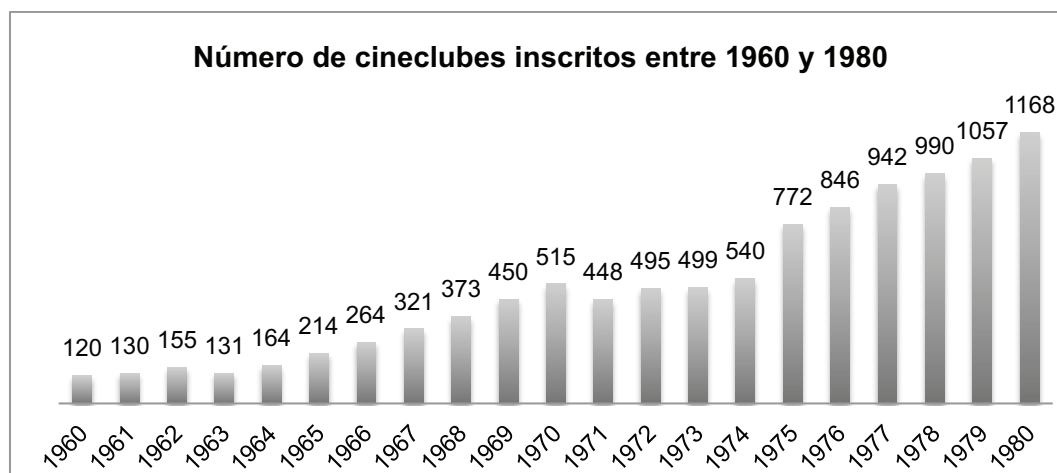


GRÁFICO 1.- Fuente: Instituto Nacional de Estadística INE¹⁵.

En la década de los sesenta tan solo se produce un descenso leve en el año 1963, pero el decrecimiento más acusado fue en el 1971, al que siguió prácticamente un estancamiento en los años 1972 y 1973, los niveles de número de cineclubes registrados en 1970 no se superaron hasta 1974. No obstante, a pesar de este incremento que consta en la contabilidad oficial, Emeterio Díez Puertas en *Historia social del cine en España* expone que:

se trata de un crecimiento artificial. Una parte de los nuevos cineclubes se crean por iniciativa de los poderes municipales con el fin de paliar el cierre del comercial de la localidad. Otros nacen paralelamente a otra actividad asociativa, de modo que solo de vez en cuando dan algún pase de cine. Al mismo tiempo (y esto es lo habitual desde que se crea el registro), muchos de los antiguos cineclubes han cerrado sin darse de baja con el censo (Díez Puertas, 2003: 309).

En su investigación Trenzado Romero hace mención al cineclub barcelonés *Informe 35*, una iniciativa que mencionaremos en líneas posteriores por su vinculación con Comisiones Obreras, y destaca:

la función de interrelación de los cineclubs de barrio en la red clandestina del movimiento de oposición (asociaciones vecinales, parroquias obreras, universidad) (...) Durante los primeros años del tardofranquismo, el fenómeno cineclubista se redujo aún más al pequeño círculo politizado y a los colegios y parroquias (como lo demuestra el descenso del número de sesiones celebradas). (Trenzado Romero, 1999: 227).

¹⁵ El número de Cineclubes registrados en el año 1967 varía. En el anuario de 1968 aparecen registrados 319. El dato que hemos utilizado es el de los anuarios de 1969 y 1972. Contenido recuperado el 17 de agosto de 2015 de:
http://www.ine.es/inebaseweb/search.do?sessionId=76BE79D858B4DB3BC0A7E89AB28D41C1.inebaseweb03?searchType=DEF_SEARCH&monoSearchString=CINE

En el archivo depositado por David Pérez Merinero en la Universidad Carlos III de Madrid se puede consultar la hoja de la sesión número 62 del cineclub ACOP, del Colegio Obispo Perelló en Madrid, que se adjunta en el anexo documental (Doc. 4). Está fechada a 18 de febrero y no se indica el año. Entre los films a proyectar se incluyen textos en relación a las películas de los sitgistas Antonio Artero y Pedro Costa citadas en páginas anteriores. Estos escritos fueron seleccionados por los propios cineastas, cuya presencia en el coloquio posterior de la sesión se anuncia en el documento.

Pedro Costa escogió la explicación que dio el crítico italiano Gillo Dorfles del concepto de *ostranenie*, en relación con su aplicación por parte del formalismo ruso. De este modo, sin definir el contenido de la película, sin proporcionar una descripción de lo que se va a ver en pantalla, sí que se define, en cambio, su modo de proceder: el extrañamiento. En este caso se concreta con la separación de un fragmento de película procedente de un largometraje, donde adquiriría un sentido determinado por sus relaciones con el resto de las partes. Para su trabajo, Costa eligió una escena de *The Ten Commandments* (Los diez mandamientos, Cecil B. De Mille, 1956) que había sido censurada ('Algunos cortos', 1972: 7). A ese fragmento se le da ahora una entidad desligada de su contexto original explorando su capacidad de adquirir un nuevo sentido. Se trata de un ejercicio ubicado dentro de las prácticas audiovisuales de reciclaje, en el sentido de la reutilización que se da un material anterior, o de apropiación, porque se toma un fragmento de una película que no ha sido filmada o realizada por el cineasta que está haciendo ahora uso de ella. También ha sido mencionado en investigaciones académicas bajo la terminología de *found footage* o de metraje encontrado (Alcoz, 2008: 42).

En el texto que acompaña *Blanco sobre blanco* la referencia se hace a Henri Lefebvre. Antonio Artero afirmó haber llegado a conocer a este filósofo marxista francés, por entonces ya ex militante del PCF, gracias a uno de sus discípulos, Mario Gaviria, a través del cual también conoció a Guy Debord, lo que lo puso en contacto con el situacionismo¹⁶ (Hernández y Pérez, 1998: 63 y 85). Lefebvre había

¹⁶ En el primer número de la revista *Internationale situationniste* [Internacional Situacionista] se definía el término situacionista como: 'Todo lo relacionado con la teoría o la actividad práctica de la construcción de situaciones. El que se dedica a construir situaciones. Miembro de la Internacional situacionista' ('Definiciones', [1958] 1999: 17). En esta publicación se abordó el concepto de situacionismo como un: 'Vocablo carente de sentido, forjado abusivamente por derivación de la raíz

influenciado y tuvo una cercana amistad con Guy Debord, ‘alma y cabeza del situacionismo’, en palabras del filósofo José Luis Pardo ([1999] 2002: 10). Entre los elementos que comparte Debord con Lefebvre está la significación que se le otorga a la vida cotidiana en su proyecto marxista como espacio para la transformación (Wollen, 2006: 137). A las preguntas de ‘¿Qué quería Marx? ¿En qué consistía el proyecto marxista inicial?’, Lefebvre respondió en su obra que: ‘Lo primero y, ante todo, Marx quiso cambiar la vida cotidiana. Cambiar el mundo es sobre todo cambiar la forma en que lo cotidiano, la vida real, es vivida’ (Lefebvre, [1961] 2002: 35)¹⁷. Sin embargo, esta proximidad evolucionó en ruptura entre ambos¹⁸. La referencia de Artero hacia Lefebvre buscó trasladar su modo de hacer con respecto a su película. No obstante, antes de la mencionada proyección en el Cineclub ACOP, había expuesto sus discrepancias con el filósofo francés en el contexto del simposio ‘Ciudad, lenguaje y vida cotidiana’, celebrado en Burgos en 1970 y que contó también con la presencia de Henri Lefebvre¹⁹.

La tercera película de la sesión del cineclub ACOP de la que se incluye un texto es *De tres al once*. Se adjunta sobre ella una nota elogiosa que llamaba la atención sobre la exploración de un cine que se concentra en sus propios elementos y

anterior. No hay situacionismo, lo que significaría una doctrina de interpretación de los hechos existentes. La noción de situacionismo ha sido concebida evidentemente por los antisituacionistas’ (‘Definiciones’, [1958] 1999: 17). La revista *Internationale situationniste* apareció en el año posterior a la constitución formal del grupo homónimo que se produjo durante 1957 en Cosio d’Arroscia (Italia) y se dejó de editar en 1969. El grupo se disolvió en 1972.

¹⁷ En la edición en inglés, que es la que se ha consultado, el texto original es: ‘What did Marx want? What did the initial Marxist Project consist of? (...) First and foremost Marx wanted to change everyday life. To change the world is above all to change the way everyday, real life is lived’. Traducción propia del inglés.

¹⁸ En el prólogo que hace Michel Trebitsch para *Critique of Everyday Life. Volume II. Foundations for a Sociology of Everyday* la traducción al inglés del segundo volumen de la trilogía de Lefebvre de crítica de la vida cotidiana, se relatan las influencias mutuas y los desencuentros que provocaron la ruptura, incluida la acusación de plagio por parte de los situacionistas a Lefebvre (Trebitsch, 2002: XXIXIV).

¹⁹ Como relatan Javier Hernández y Pablo Pérez, la provocadora intervención de Artero, hecha en conjunto con Manuel Revuelta, cuya lectura tuvo que improvisarse en un lugar alternativo al previsto porque se les impidió la entrada al salón de actos, terminaba con un epílogo-manifiesto titulado ‘Normas para uso del simposionista que quiera salir con dignidad del atolladero’ en el que, sintetizando su contenido, se pedía la autocritica de Lefebvre (punto 1), una colecta para pagarle un billete a Estrasburgo (punto 2), la reconversión del simposio en asamblea libre (punto 3), la expulsión de la mesa y del comité organizador del simposio (punto 4), la reconversión de un concierto previsto de música medieval en una visita a la cárcel (punto 5), la transformación del recorrido planeado por los monumentos artísticos de Burgos en una convocatoria ciudadana en la que los burgaleses puedan exponer sus problemas regionales (punto 6) y terminaba llamando a la aportación de nuevas sugerencias a estas normas (punto 7). Se puede consultar completo en el libro de Hernández y Pérez (1998: 86-87).

aparece firmada con el nombre de Pierre-Luc Gypse en el contexto original del X Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao.

El archivo personal de David Pérez Merinero contiene también los originales de *Peeping Tom*, boletín del cineclub ACOP. Su consulta nos permite fechar el año del pase en 1972, tal como se recoge en la última página del nº 5 de esta publicación donde se anuncian los pases de cortometrajes de jóvenes realizadores españoles, que se califican como cita ‘especialmente polémica’ (‘Nuestras sesiones’, 1972: 10). En la primera página del número 7 de *Peeping Tom* se deja claro el distanciamiento de los redactores del boletín con respecto a los otros cortometrajes que acompañaron en la sesión y que no eran de los de Artero y Costa²⁰. En ese mismo número se incluyen reflexiones favorables sobre las propuestas exhibidas de estos dos cineastas. De las de Artero los redactores de *Peeping Tom* afirmaron que tenían un carácter ‘renovador (revolucionario, más bien)’ (‘Algunos cortos’, 1972: 8). Hay un esfuerzo en la explicación por defender estas propuestas, frente a las consideraciones de que son ‘una tomadura de pelo’ (‘Algunos cortos’, 1972: 8), estableciendo relaciones entre los discursos de poder y la radical posición formal que practica Artero: ‘Si para Artero –y no sólo para él– todo discurso lógico es el Poder, nada más consecuente que la puesta en cuestión de ese discurso’ (‘Algunos cortos’, 1972: 8). Artero aspira a deconstruir los discursos del poder establecido, para ello practica una simultánea deconstrucción de los códigos lingüísticos del audiovisual hegemónico que concluyen radicalmente en *Blanco sobre blanco* en la ausencia de referentes con la pantalla en blanco.

4.4. De la independencia a la marginación

Antonio Artero encontró en *Peeping Tom* una plataforma de difusión para su texto ‘La historia del cine que nunca se ha escrito’²¹, que aparece fragmentado en

²⁰ Sobre *Consejos a los rumiantes* (Jesús García Dueñas, 1971) se afirma que ‘Si el poco interés que en sí mismo tiene un documental de caza al uso (por mucha “visión subjetiva de los cazados” que se le eche) se le añade una pedante (y es poco) voz en off (dicha por María Asquerino), el resultado final, de lo más nefasto, no sorprende a nadie’ (‘Algunos cortos’, 1972: 1). A cerca de *Labelecialalacio* (José Luis García Sánchez, 1970) se escribe que: ‘adolece del carácter primario de su acercamiento a la realidad, de una dispersión y no-distanciamiento enormes. Un humor excesivamente facilón contribuye al poco feliz resultado general (...)’ (‘Algunos cortos’, 1972: 1). José Luis García Sánchez, fue otro de los que estuvieron en las Jornadas... de Sitges, y durante el tardofranquismo fue militante del PCE.

²¹ Aunque poseen partes coincidentes, este escrito de Artero es diferente a otra propuesta que con el mismo título apareció en 1980 publicado por la revista *Adarga* en sus dos primeros números. El escrito para *Adarga* se puede consultar en el libro de Javier Hernández y Pablo Pérez (1998: 211-214). La

varias entregas en los boletines. La primera parte se publicó en el número 3 de enero de 1972 y cuenta con un apartado titulado ‘Salamanca o Sitges: el ayer o todavía el mañana’ (Artero, 1972a: 5 y 9). En él Artero acude también a las Conversaciones de Salamanca, sus derivas en el NCE y el papel de la EOC, para remarcar la diferencia con lo sucedido en Sitges, incluyendo una tabla en la que se separan y enumeran los propósitos de ambos encuentros. Si en las conclusiones de Sitges se proponía crear a finales de los sesenta un cine ‘independiente y libre de cualquier estructura industrial, política o burocrática’ (‘Primeras Jornadas’, 1972: 9). Artero muestra en *Peeping Tom*, ya en los años setenta, su discrepancia con la *Escuela de Argüelles*²² y con lo que se denominó en la época como *cine independiente* (Artero, 1972a: 10).

En origen el concepto *cine independiente* se identificó con una serie de prácticas filmicas no industriales pero distanciadas también del cine doméstico, de aficionados o amateur (Romaguera y Soler, 2006: 36; Bonet y Palacio, 1983: 27). La denominación fue utilizada por la crítica cinematográfica española de la época como un concepto amplio bajo la cual englobar ‘gran parte de las tendencias que por los

historia que se publicó en los *Peeping Tom* fue elaborada por Artero en colaboración con el Grupo Juan Piqueras (Artero, 1972b: 8, Artero, 1972d: 1). A diferencia de lo que veíamos en el apartado anterior, como célula del PCE, Hernández y Pérez explican el Grupo Juan Piqueras en el que participa ahora Artero como otra iniciativa diferente: ‘En 1970, los restos del sitgismo (Artero, Costa, Revuelta y Julián Marcos) conformarán el llamado Grupo Juan Piqueras, en homenaje al histórico crítico comunista, que tenía como fin llevar a cabo de una forma más cohesionada y organizada un frente de acción revolucionaria a través de proyecciones, intervenciones en actos y mesas redondas, participación en cineclubes, etc’ (Hernández y Pérez, 1998: 84-85).

²² La Escuela de Argüelles se había constituido a mediados de los sesenta partiendo de los lazos de amistad, colaboración en revistas y cercanía geográfica, girando su actividad alrededor de la zona de Argüelles en Madrid (Farré Brufau, 1989: 173). En los resultados de su investigación sobre esta experiencia, Farré Brufau defiende que se pueden observar algunas inquietudes comunes en las obras de sus miembros, aunque no se da ‘una producción cinematográfica compacta de grupo’ (Farré Brufau, 1989: 176). La profesora Farré Brufau concluye en su tesis doctoral que: ‘los miembros de la Escuela de Argüelles son: Antonio Drove, Ramón G. Redondo, Manolo Merinero, Manolo Matji, Waldo Leirós, Emilio Martínez Lázaro, Luis Ariño, José María Carreño y hermanos Martínez León’ (Farré Brufau, 1989: 172). A continuación escribe que: ‘He incluido a José Luis Cuerda y Fernando Méndez-Leite en la investigación, que si bien se incorporaron más tarde al grupo, sí tienen características comunes con él’ (Farré Brufau, 1989: 172). El historiador del cine Farshad Zahedi ha retratado también los círculos de afinidades a través de los cuales se generó la Escuela de Argüelles y señala el posicionamiento general de sus miembros con respecto a la política: ‘Nacidos en posguerra, la generación de Argüelles en los turbulentos años de tardofranquismo llega a la edad adulta y manifiesta su deseo de integración en la industria de cine español al margen de los movimientos políticos y las luchas sindicales’ (Zahedi, 2015). Algo que los ubica en un espacio ideológico, pero también de creación cinematográfica, alejado del de Antonio Artero. Nuestro agradecimiento al profesor Zahedi por hacernos llegar su texto con respecto a la Escuela de Argüelles que en el momento de escritura de la tesis no estaba accesible todavía pues se encontraba en proceso de publicación.

más diversos motivos iban en contra del cine industrial dominante' (Bonet y Palacio, 1983: 27). En el estudio que hacen Llorenç Soler y Joaquim Romaguera sobre el cine independiente en España se indica que este término calificó en sus primeros momentos al cine que:

realizado desde fuera de los cauces normales de la comercialización y, por tanto, del control estatal, respondía a una voluntad de escaparse del adocenamiento y la vacuidad, ya sea desde ciertas coordenadas acomodaticias del *cine amateur*, ya desde las más tipificadas y consecuentes del genuino compromiso social y político (Romaguera y Soler, 2006: 36).

Refiriéndose a los años finales de la década de los sesenta, Manuel Vidal Estévez recuerda que: 'En este contexto toma cuerpo entre nosotros lo que se conoce como "cine independiente". Una denominación cada día mas confusionaria, para no decir oscurantista, tan amplia como imprecisa, pero que por aquel entonces todavía era funcional y no se había vuelto ideológica' (Vidal Estévez, 2003: 202). Este último aspecto nos pone sobre aviso de las críticas que surgieron en relación con el término y sus practicantes.

Aunque ha tenido una atención menor en el ámbito de la historiografía cinematográfica, un suceso que testimonia la represión en el contexto universitario y la imagen disidente que salía de la EOC, cuestiones a las que nos referiremos posteriormente, fue el de las detenciones que se produjeron en la Universidad de Oviedo en el marco del Cursillo de Iniciación Cinematográfica²³. Esta experiencia contó con la presencia de Pedro Costa, Antonio Drove y Alfonso Gil, los tres de la EOC. El curso planteó su inicio el 15 de febrero de 1968, pero fue intervenido policialmente. Costa, Drove y Gil fueron detenidos²⁴. Estas detenciones fueron respondidas con un encierro universitario (de estudiantes y profesores) y otras

²³ Luis Alfredo Lobato Blanco ha estudiado y documentado estos sucesos en su libro *Dos décadas del movimiento cultural y universitario en Asturias (1957-1976)* bajo el epígrafe 'La cultura como expresión de protesta' (Lobato, 1998: 66-68). Lobato Blanco señala la colaboración de Basilio Martín Patino en la organización del cursillo (Lobato, 1998: 66). También se acudirá en su explicación al relato elaborado por el escritor José Ignacio Gracia Noriega en un artículo publicado en *La Nueva España* (2011a). Dentro de la historiografía cinematográfica algunas de las excepciones a esa escasa atención son el libro de Romaguera y Soler (2006: 131) y el trabajo sobre Artero de Hernández y Pérez (1998: 74-76).

²⁴ En su explicación sobre las detenciones, José Ignacio Gracia Noriega (2011a) destaca el hecho de que el curso no se llevase a cabo en la sede del Sindicato Español Universitario (SEU), organización del entramado franquista, por la oposición que despertaba entre los estudiantes implicados, algo que provocó la denuncia de los dirigentes del SEU, que era quien había financiado el curso.

acciones de protesta. A partir de su trabajo documental sobre estos hechos y haciendo referencia a la declaración de una asamblea universitaria en Oviedo, el historiador Luis Alfredo Lobato Blanco planteó que ‘las reivindicaciones del “cine libre” eran coincidentes con las del movimiento estudiantil’ (Lobato, 1998: 68).

La revista de extrema derecha *Fuerza Nueva* dedicó un artículo al suceso titulado ‘Intento de cine pornográfico en Oviedo. El comunismo se traiciona a sí mismo’. En él se acusa a los detenidos de pertenecer a un grupo denominado *Cine independiente* que ‘actúa ilegalmente y dentro de la línea de acción aprobada en Sitges’ (citado en Hernández y Pérez, 1998: 76). En este caso aparece la idea de cine independiente, publicada en un texto de finales de los sesenta escrito desde el vocero editorial de uno de los sectores más reaccionarios del régimen, para atribuirle a una serie de cineastas, indicando su práctica como ilegal y vinculada a las derivas de las Jornadas... de Sitges.

Acudiendo a documentos de la época, en el catálogo de la temporada 72-73 que se conserva en los archivos de la Filmoteca de Catalunya del barcelonés Cineclub de Ingenieros (CCI) se incluye un dossier dedicado al cine independiente. El escrito está fechado en noviembre de 1972²⁵ y la terminología de cine independiente se localiza cronológicamente en él durante los últimos años de la década de los sesenta para agrupar autores y grupos de trabajo que sacaban adelante “productos marginados” del cine “oficial” (‘Cine independiente’, 1973a: 1). En este texto se incide en la vaguedad del término: ‘Una denominación tan ambigua como insuficiente. ¿Independiente de qué? tal es la primera pregunta que uno se formula cuando se cita a esta supuesta tendencia’ (‘Cine independiente’, 1973a: 1).

Bajo el paraguas terminológico de cine independiente se calificaba, según el texto, a unas prácticas formal y políticamente diversas, también en lo referido a las estrategias de sus tentativas de marginalidad (desde la estricta oposición hasta los deseos de integrarse en la industria). Estas prácticas fílmicas habían surgido ‘entre los márgenes del cine amateur propiamente dicho –definitivamente artesanal y familiar – y del cine comercial – industrial y culturalmente, controlado por su

²⁵ Aunque la datación del dossier es de 20 de enero de 1973 que es la fecha que tomamos para la referencia bibliográfica.

rentabilidad económica y efectividad ideológica' ('Cine independiente', 1973a: 2)²⁶.

En el escrito se argumentan tres niveles con respecto a la independencia:

- 1) Económico: Bajos presupuestos, utilización de subformatos, autofinanciación, distribución esporádica, planificación semi-artesanal...
- 2) Ideológico: Puesta en cuestión ideológica del cine dominante, calificado en el texto al que estamos haciendo mención 'como burgués' ('Cine independiente', 1973: 1), y desarrollo evadiendo la censura institucional y económica.
- 3) Político: A pesar de llevarse a cabo, en ocasiones, fuera de los cauces legales, no poseían un referente político evidente.

En la página web de J. M. Martí Rom se puede encontrar una breve aproximación histórica a los orígenes del CCI, cuyo inicio oficial se produce en 1964, aunque con anterioridad se habían organizado sesiones de cinéforum en la Escuela de Ingenieros de Barcelona²⁷. Martí Rom, que afirma no haber sido militante partidista pero que se situaba ideológicamente en el izquierdismo antifranquista²⁸, se incorpora a esta experiencia en el curso 1971-1972 y elabora junto con otros compañeros, como Josep Maria Robusté y Xavier Aguilà, dossiers que fueron a lo largo de esta investigación doctoral una fuente histórica de consulta muy preciada por prestar también una amplia atención a cineastas cuyas PFT cercenaba la circulación de sus obras. Por ello, no será la última ocasión en que aparezcan en nuestro estudio.

En la temporada 72-73, a la que corresponde el documento mencionado, se continúa con la elaboración de esos dossiers y aparecen nuevos miembros en el CCI, como J. M. García Ferrer²⁹. Martí Rom señala en su relato³⁰ que se abre una nueva línea de proyecciones destinadas al cine independiente, sobre todo catalán, y

²⁶ En la cita se han mantenido los subrayados originales.

²⁷ Contenido recuperado el 16 de julio del 2015 de <http://www.martirom.cat/>

²⁸ En respuesta a estas cuestiones, Martí Rom nos escribía en un correo electrónico enviado el 27 de julio del 2015 que: 'Yo nunca he militado en ningún partido. Mucha gente de la época militaba en el "antifranquisme" y la "lucha por la democracia y las libertades". No teníamos ningún carnet o adscripción a un grupo en concreto. Los compañeros del PSUC eran generalmente mayoría. Muchos compartíamos tareas. Éramos "compañeros de viaje", se decía'.

²⁹ Durante el período doctoral se han consultado algunos de los libros editados por la Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya. Varios de estos ejemplares a los que haremos referencia nos han llegado gracias a García Ferrer y Martí Rom, promotores de los mismos, que han tenido la amabilidad de proporcionárnoslos para nuestra investigación.

³⁰ Contenido recuperado el 16 de julio del 2015 de <http://www.martirom.cat/>

los vincula con los debates a los que a veces asistía en el curso de cine que se estaba celebrando en el Institut de Teatre, experiencia que se tratará con mayor profundidad en la escritura de Antoni Padrós como caso de estudio. Estos debates son los que van a dar origen a textos teóricos como 'Cine independiente – Realidad – Alternativas', muy próximo al mencionado anteriormente, que también se incluye en el catálogo del CCI de la temporada 72-73 y está fechado en enero de 1973. En él se enuncia la discrepancia política con el cine independiente de una forma más evidente. El lenguaje de oposición de impronta marxista no deja equívocos en el texto donde se acusa a los 'independientes' de planteamientos principalmente culturalistas y de no poner 'sus medios de producción al servicio de la lucha de las clases populares contra la explotación y la represión' ('Cine independiente', 1973b: 2). La única alternativa que se ve en ese contexto es la clandestinidad cinematográfica. Se trata de practicar la transgresión, romper con el cine tolerado en cualquiera de sus maneras por el Estado.

En el catálogo de 1974-1975 del CCI se incluye otra reflexión titulada 'Sobre el llamado "Cine independiente"', fechado en octubre de 1974. En él se explica el uso que se hace del 16 mm. por razones económicas (es más barato que el 35 mm.), de censura (era más fácil evadir los controles a los que se sometía el 35 mm.) y técnicas (ofrece mejoras en relación con el rodaje, montaje y reproducción con respecto al 8 mm y al Súper 8). El 16 mm. ofrecía resultados de mayor calidad que otros subformatos y facilitaba las alternativas cinematográficas, al tener un costo final menor que el 35 mm., estar sometido a controles más laxos y por ser un formato no característico del cine industrial. Dentro de las PFT, cuyo destino de exhibición principal no eran los espacios comerciales de la institución cinematográfica, se convirtió en el formato de uso común.

El texto tiene también un epígrafe con el nombre de 'EL CINE INDEPENDIENTE CONLLEVA LA MARGINACIÓN'. En él se puede leer:

El consecuente de no estar sometido a la censura estatal supone (condicionante primario) ya una marginación; sin embargo el que estos films no pasen censura estatal no debe atribuirse solamente al formato elegido, ni a no aceptar (románticamente) la sumisión de la 'obra cinematográfica' al dictado de elementos ajenos a ella; entendemos que debe considerarse como una NO aceptación de las instituciones y circunstancias que la definen (condicionante determinante), siendo en esta premisa donde la marginación adquiere su verdadero significado ('Sobre el', 1975: 1).

Más adelante se habla de ‘un cine marginado’ que evoluciona ‘muchas veces hacia un “cine de concienciación” realizado por colectivos’ (‘Sobre el’, 1975: 2). A estos modos de producción colectiva como prácticas fílmicas grupales de transgresión nos referiremos en apartados posteriores, sin embargo, en este momento nuestro interés se centra en el concepto de marginalidad. A partir del cual emerge durante el tardofranquismo la calificación de *cine marginal*. En el libro sobre la historia del cine independiente en España de Romaguera y Soler, se explica el desplazamiento desde el cine independiente al cine marginal:

Cuando este conjunto de violaciones de las reglas del juego acentúa unos contenidos ideológicos que están en franca y diametral oposición con los valores morales definidos por el Sistema, el Cine Independiente da un paso más hacia delante –o más hacia atrás, según se mire y desde donde se mire– y se convierte en aquello que con mayor precisión se ha llamado *Cine Marginal*. Tanto en una como en otra categoría –independencia o marginación– sus acepciones semánticas conllevan la suficiente dosis de ambigüedad como para que los contornos entre ambas se difuminen y hasta se confundan por superposición (Romaguera y Soler, 2006: 28).

Haciendo memoria sobre estas cuestiones, J. M. Martí Rom en una entrevista hecha por Roberto Arnau Roselló para su tesis doctoral, señaló también este desplazamiento en relación con el incremento de la oposición política al franquismo durante los últimos años de vida del dictador:

Se empieza a organizar el movimiento sindical y obrero y lo que era el cine independiente sin más ni más empieza a transformarse en un cine que se preocupa de cuestiones sociales hasta ese momento ausentes en el ámbito cinematográfico. Comprendemos que hay que involucrarse en la evolución de la sociedad hacia un sistema democrático y la gente que trabaja en el cine desde ese punto de vista comienza a denominarse cine marginal. Se sienten totalmente al margen del sistema industrial y comercial del cine desde posiciones ideológicas de izquierda. O sea que el cine independiente llega hasta finales de los sesenta donde experimenta una radicalización cada vez más acusada y se transforma en cine marginal. Ese es el contexto, al menos en Barcelona que es lo que yo conozco, en el que empieza todo a hervir (Arnau Roselló, 2006: 503).

Esta mayor implicación se concretó en la actividad de Martí Rom dentro de la Central del Curt (CdC), distribuidora de cine marginal nacida en 1974 de la que fue uno de los creadores, y también en la que se convirtió en su rama de producción, la Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA). Ambas iniciativas de carácter colectivo, situadas dentro de las PFT, sin una adscripción orgánica partidista y a las que regresaremos en los próximos capítulos.

La idea de cine marginal tuvo continuidad durante la transición política en las reflexiones cinematográficas de J. M. Martí Rom y la incluyó en los títulos de algunos de sus textos, como cuando escribe una breve historia de este tipo de prácticas en Cataluña (Martí Rom, 1978a), realiza un análisis valorativo sobre las mismas (Martí Rom, 1979c), reflexiona sobre sus relaciones con la crítica cinematográfica (Martí Rom, 1979a), y señala su crisis (Martí Rom, 1980b). En 1979 el crítico cinematográfico Matías Antolín fue el responsable de un libro que llevó por título *Cine Marginal en España* editado por la Semana Internacional de Cine de Valladolid (Antolín, 1979).

No obstante, este no fue el único término que durante los años setenta cuestionó políticamente la idea de cine independiente, en próximos capítulos acudiremos, por ejemplo, a la idea de *cine alternativo*. Estas denominaciones, de las que hemos explicado las connotaciones que adquieren dentro de la cultura cinematográfica española, siguen conviviendo durante la transición y no son exclusivas de la realidad estatal, dado que se están utilizando también para calificar prácticas filmicas que se están dando a nivel internacional³¹.

A la denominación de cine marginal también se acude en el dossier sobre cine elaborado por militantes comunistas de la Comisión de Cine de Barcelona, conservado en el AHPCE. En él se habla de una ponencia sobre la cultura cinematográfica en Cataluña que se le encargó, en principio, a Pere I. Fages en 1970 dentro del ámbito de la *Setmana del 11 de Setembre* pero que finalmente devino en colectiva. En ella se proclamó que: 'La alternativa (que proponemos)

³¹ La expresión cine marginal también se utilizó en Francia (Hennebelle, 1976: 29). Dentro del contexto latinoamericano este concepto suele identificarse con una corriente de la cinematografía brasileña, sin embargo, la denominación fue utilizada también en otros países (Colombia, México, etc.). En su estudio sobre la contracultura y la ideología en la práctica superochera mexicana, Álvaro Vázquez Mantecón ha mencionado los debates que se dieron en relación con el término independiente (Vázquez Mantecón, 2006: 59) y cómo se conformó la Cooperativa de Cine Marginal, aglutinando a los superocheros políticos (Vázquez Mantecón, 2006: 59). Recientemente, Ignacio del Valle Dávila (2014) ha investigado los debates entre los términos de nuevo cine y cine independiente en América Latina. Por supuesto, la denominación de independiente tiene un amplio recorrido dentro de la cultura filmica estadounidense y también en Gran Bretaña. Julia Knight y Peter Thomas hablan sobre como desde finales de los sesenta y durante la década de los setenta el término independiente fue el más utilizado por los cineastas y las organizaciones británicas para remarcar que se situaban fuera de las instituciones que existían y sus tentativas de desarrollar prácticas diferentes a las establecidas por la industria. También en el contexto británico se le criticó la vaguedad al término y fue objeto de debate (Knight y Thomas, 2011: 29). Estos son tan solo algunos ejemplos de un término que sigue siendo operativo para los estudios filmicos, también fuera de los ámbitos euro-americanos.

consiste en la afirmación de un cine marginal' (Doc. 1). En el proceso de elaboración de esta ponencia está el origen de lo que será la CCB. Si bien sobre la Comisión de Cine de Barcelona profundizaremos en próximos capítulos, simplemente señalar ahora que en el texto que se transcribe en el documento del AHPCE, la denominación cine marginal se entendía desde unas prácticas fílmicas de bajo coste y rodajes ágiles, caracterizadas por la búsqueda de canales alternativos de financiación, producción, distribución y exhibición. El cine marginal tal como se concibe en el documento del AHPCE pretendía ser testimonio, pero también instrumento, de las luchas populares y debería ser el resultado de un lenguaje descolonizado, alejado de las formas hegemónicas. La denominación cine marginal no fue, por lo tanto, desconocida en la militancia del PCE-PSUC del sector del cine.

Durante la década de los setenta, los hermanos Pérez Merinero, como había pasado previamente con Artero, vieron también en la denominación de cine independiente una alternativa reformista que tendría como objetivo final la inserción en la industria. Según Carlos y David Pérez Merinero, el cine independiente tuvo su auge en los años 1968 y 1969 y se concretó en tres grupos: el madrileño (Augusto Martínez Torres, Alfonso Ungría, etc...)³², el barcelonés (con Enrique Vila-Matas como 'vocero' y Antoni Padrós como autor más alabado)³³ y otros cines independientes (en Valencia, Santander, Bilbao...)³⁴. Sin embargo, alguno de estos autores, como Antoni Padrós, son ejemplos característicos de las PFT. Las críticas de los hermanos Pérez Merinero a Padrós se expondrán en el desarrollo de este cineasta como caso de estudio.

4.5. Relatos contra el posibilismo

Existe una posición de proximidad entre las cuestiones que Artero tan solo esboza en los *Peeping Tom* sobre el cine en el Estado español y las que se tratan en

³² Del 'cine independiente madrileño' los hermanos Pérez Merinero señalaban la complicidad de *Nuestro Cine*, revista a la que atribuían un papel de apoyo a lo que consideraban como una corriente reformista que en su opinión constituía una 'manifestación clara de la utilización del cine llamado "independiente" como posible medio para integrarse en la industria' (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 31). 'Apenas vinculado' a este grupo situaban a Adolpho Arrietta, que mencionaremos en líneas posteriores (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 31).

³³ En el caso 'cine independiente catalán' sería la revista *Nuevo Fotogramas* su plataforma de lanzamiento (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 31).

³⁴ A los que dedican una serie de calificaciones negativas de carácter general. Tan solo en una nota al pie señalan la película *Contactos* (Paulino Viota, 1970) como ejemplo 'muy discutible' pero 'bastante por encima del resto' (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 32).

el libro *Cine español. Algunos materiales por derribo* (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973), teniendo en cuenta que este es un estudio más profundo y aborda un contexto de trabajo más amplio. Cabe subrayar que sus autores, los hermanos Pérez Merinero, participaron en la fundación del cineclub ACOP³⁵, en la organización de sus proyecciones y en la redacción de los *Peeping Tom*. Conocían, por lo tanto, de primera mano los escritos y postulados de Artero que se habían incluido en sus boletines. A través de este cineasta tuvieron conexión con lo sucedido en Sitges, una experiencia que calificaron de ‘necesario punto de referencia’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 30). La aproximación al sitgismo de Carlos y David Pérez Merinero se convirtió en una referencia bibliográfica para algunas de las investigaciones que se aproximaron al evento posteriormente (Vidal Estévez, 2003: 196-198, Arnau Roselló, 2006: 302, García-Merás, 2007: 24, Prieto Souto, 2013b: 181, etc...). En su rescate de las Jornadas... de Sitges para *Cine español. Algunos materiales por derribo* había una vocación proselitista de propiciar unas prácticas fílmicas de ruptura, en coincidencia con unas posiciones políticas que se situaban en el espectro ideológico de la izquierda comunista española fuera al PCE. A lo largo de una de las entrevistas que se le realizaron para esta tesis doctoral, David Pérez Merinero recordaba que:

Nosotros queríamos ser publicistas de Sitges. Éramos conscientes de que Sitges era un ‘invento’. Es decir, era algo que la repercusión había sido mínima, prácticamente cuando se escribe el texto ya ha desaparecido incluso del imaginario de las personas vinculadas al cine, ha quedado prácticamente a la profesión (...) Nosotros le damos, le insuflamos algo de vida que todavía ha llegado hasta hoy³⁶.

Desde la importancia que le conceden a las Jornadas de Sitges..., tanto Artero como los hermanos Pérez Merinero incluyeron en sus textos una tabla comparativa con respecto a las Conversaciones... de Salamanca. De la segunda, se dice que también fue elaborada por los sitgistas y que completa a la primera (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 27). El mayor número de cuestiones que aborda la tabla sitgista que se incluye en el libro de los Pérez Merinero no entra en contradicción con las que se habían expuesto en *Peeping Tom* sino que se profundizan en sus postulados introduciendo nuevas respuestas con términos clave para las teorías económicas de impronta marxista, como explotación, plusvalía y clase. Desde unos postulados críticos con el arte y la cultura, identificada con la mercancía, y con una

³⁵ Entrevista telefónica con David Pérez Merinero el 4 de agosto del 2015.

³⁶ Así lo reconoce David Pérez Merinero en la entrevista que le hemos realizado para esta tesis doctoral en Madrid el 20 de enero del 2014.

concepción de la cinematografía concebida como expresión de la clase dirigente, se cuestionaban los posibles beneficios de una posición nacionalista de defensa en favor de la industria cinematográfica española. En la versión completa de la tabla se incluyen referencias más cercanas al pentagrama enunciado por Juan Antonio Bardem en Salamanca³⁷, a partir del cual se elaboran las consiguientes respuestas sitgistas, hay dos puntos dedicados a la EOC como medio de control y se plantea la autogestión y el libre acceso a la profesión, dos modos desde los cuales evitar estos controles.

La crítica al posibilismo, aspecto que se había incluido en las dos versiones de las tablas, era también compartida por David y Carlos Pérez Merinero. Los espacios característicos de este posibilismo son las mencionadas Salas de Arte y Ensayo. En sus textos, Artero incluye irónicas referencias al madrileño Cine California (Artero: 1972b: 8)³⁸. En la época, este cine era frecuentado por un público cinéfilo porque se había reconvertido en una Sala de Arte y Ensayo. Durante los años 1972 y 1973 fue la sede, en ese momento itinerante, de Filmoteca Española.

Estos posicionamientos de Artero no estaban desligados del antagonismo que expresa ante el cineasta Alfonso Ungría, al que no se refiere por su nombre sino con frases como: ‘son “hombres ocultos” que quieren ir pronto a Venecia’ (Artero, 1972a: 10). En el año 1970 un joven Ungría, todavía en la veintena, había participado en la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de Venecia con la película *El hombre oculto* (1971). El protagonista de este film vive recluido en un espacio doméstico, sin hacer vida exterior, conviviendo con su familia y recibiendo algunas visitas.

A pesar de que en su punto de partida se puede identificar un interés de crítica política, la traducción en forma de película es elusiva, sin trabajar desde la explicitud. En palabras de Augusto Martínez Torres, quien colaboró en la película e

³⁷ En Salamanca, Bardem había proclamado que: ‘Después de sesenta años de cine, el cinema español es: políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo, industrialmente raquítico’ (Bardem, [1955] 2006: 294).

³⁸ Por ejemplo, en la tercera entrega de su texto en los *Peeping Tom*, Artero escribió que los sitgistas: ‘no aspiran a estrenar en el Cine California’ (Artero, 1972c: 8). Este cine fue abierto a finales de los años cuarenta y hoy en día sigue abierto bajo el nombre de *Sala Berlanga*. Una breve historia del mismo se puede consultar en su página web: <http://www.salaberlanga.com/la-sala/pasado/> Recuperado el 20 de julio del 2015.

hizo aportaciones a su guion³⁹: ‘Treinta años después del final de la Guerra de España comienzan a aparecer personas que han permanecido ocultas por miedo a las represalias del general Franco, el debutante guionista y director Alfonso Ungría narra la vida cotidiana de una de ellas, pero sin la menor referencia política o social’ (Martínez Torres, 2004: 353). Martínez Torres escribió también que el productor de la película: ‘Luis Mamerto López-Tapia tuvo que subarrendar el mítico cine California para estrenar en Madrid’ (Martínez Torres, 2004: 351).

Además de ser el encargado de las proyecciones del cine California, Luis Mamerto, productor ejecutivo de *El hombre oculto*, había sido también el director de la SICAB durante sus dos primeras ediciones (Diamante, 2007: 46). Como sucedió con Sitges, el festival cinematográfico de esta ciudad malagueña, nacido en el año 1969, también contó para su nacimiento con el apoyo del ayuntamiento desde el interés promocional de una ciudad costera (Diamante, 2007, 46). En la segunda entrega incluida en *Peeping Tom* de su ‘Historia del cine que nunca se ha escrito’, Artero completa su comparación entre las Conversaciones... de Salamanca y las Jornadas... de Sitges precisamente con las ‘correspondencias benalmadianas’ (Artero, 1972b: 8). Con esta expresión hacía una referencia crítica a las ediciones de la SICAB en los años 1970 y 1971 que se concretaba en los siguientes puntos:

- ! Que se proteja más en el cine.
- ! Autocensúrate y no te censurarán.
- ! No hace falta pasar por la EOC para ser un buen tecnócrata controlado.
- ! El ‘contenido’ del autor es el film.
- ! Posibilismo-introducirse sin modificar
- ! El Arte es el cine... (California)
- ! Más consumo de cine...(Artero: 1972b: 8):

Artero sintetizó así su oposición con la celebración del festival de Benalmádena de los años 1970, la última de Mamerto, y 1971, encabezada por el crítico José Luis Guarnier (Diamante, 2007: 46). En esta edición se prohibió la proyección de varias películas, entre ellas un cortometraje de Artero y el mencionado trabajo de Pedro Costa (Artero, 1972b: 7). Anteriormente se había proyectado en la primera SICAB, dentro de su sección informativa, *Monegros* (Antonio Artero, 1969) (Diamante, 2007: 63). Esta película, que cuenta con la música e interpretación del cantautor José

³⁹ En el libro del que es autor aparece en los créditos que elabora de *El hombre oculto* como ‘Decorados’ (Martínez Torres, 2004: 353).

Antonio Labordeta, fue rodada en 35 mm. y obtuvo el primer premio del VII Certamen Internacional de Cortometrajes dentro la XI Semana Internacional de Cine en Color. A pesar de este reconocimiento y de haber sido financiada 'por una entidad de ahorros aragonesa como operación publicitaria' (Llinás, 1986: 52) no logró el permiso legal de exhibición. Esta situación no impidió que fuese exhibida durante el franquismo en espacios donde tenían cabida las PFT (cineclubes, colegios mayores, etc...) (Hernández y Pérez, 1998: 111-112).

En la hoja de proyección de *Monegros* elaborada por el cineclub ACOP a partir de un texto de Artero, se expone su interés crítico con respecto a los modelos de representación. En el anexo documental se incluye este documento (Doc. 5) a lo largo del cual explica este trabajo como un 'intento de investigar en los códigos y pasar a continuación a impugnarlos' (Artero, 1971). Artero observa en la concepción representativa un enemigo, cómplice del idealismo y al servicio del sistema. La 'realidad' no estaba en la representación sino que se encontraba en este caso en los Monegros, 'allí y solo allí. Nunca en la película Kodak...' (Artero, 1971). Por eso, la 'desalienación del código' era para él la 'tarea más urgente' (Artero, 1971). La película aborda entonces la zona de Aragón a la que da título pero interrumpiendo la transparencia de la narración y la presunta objetividad del discurso característica del género documental con distanciamientos, como las referencias metacinematográficas que se incluyen⁴⁰ en su búsqueda de un código materialista⁴¹ que reflexione sobre las propias condiciones de su producción. Aspectos sobre los que profundizó en *Yo creo que!* (Antonio Artero, 1975), película a la que haremos referencia en líneas posteriores.

En los *Peeping Tom* Artero escribe sobre la SICAB de 1970 dirigiendo sus dardos especialmente hacia el papel que juega en este encuentro cinematográfico el

⁴⁰ El crítico J. M. García Ferrer subrayó este aspecto en un texto para la revista *Cinema 2002*: 'Un documental seco, directo. Pero a su vez... la cámara, el material de sonido, los técnicos que fabrican el documental apareciendo constantemente en la pantalla haciendo el filme. La realidad de los Monegros nos está siendo vehiculizada por el cine, por las canciones de Labordeta' (García Ferrer, 1978b: 19).

⁴¹ Artero define el concepto 'código' como 'conjunto de reglas que articulan la convención' (Artero, 1971). En su texto propone la búsqueda de un 'código materialista' como una posible solución para una 'vanguardia consciente'. Aunque simplemente esboza la idea, esta viene definida como contraposición a la 'concepción representativa' caracterizada porque 'admite la existencia de un significado trascendental y responde sólo a preguntas y necesidades que pertenecen al idealismo filosófico' (Artero: 1971).

realizador Ricardo Franco. A él se refiere no como alternativa de cambio sino como 'uno de los "recambios" mejor lanzados en aquel supermercado' (Artero, 1972b: 7). En su reflexión sobre lo sucedido en Benalmádena, Manuel Vidal Estévez lo contrapone con Sitges y escribe lo siguiente sobre el papel que desempeñó Ricardo Franco en este evento cinematográfico:

No conforme con el reparto de premios, cambió su papel de aspirante a cineasta osado e innovador por el de izquierdista valeroso. Primero intentó recabar la unanimidad para que su película saliese máxima triunfadora. Y luego, cuando vio que esto ya no era posible, se atrincheró tras la máscara política 'levantando el puño derecho' a lo *Black power* 'en actitud desafiante'.

Este gesto suscito la contrarréplica en gestos de signo contrario, alzamiento del brazo derecho, con el acompañamiento musical de el 'Cara al sol', entre algunos de los presentes en la sala. Se armó así el susodicho alboroto. La policía intervino con la contundencia que la caracterizaba. Y hubo detenciones. (Vidal Estévez, 2003: 209).

El texto de Vidal Estévez cita la crónica que Francisco Llinás redactó para *Nuestro Cine*. El relato y argumentos de Vidal, también en su opinión de Ricardo Franco, son próximos a los que años antes había expresado Llinás. El texto de este último, elaborado cuando al colectivo Marta Hernández le quedaban todavía unos años para nacer, concluía proclamando la inexistencia de un 'cine independiente español':

Dejando aparte los films mismos, la II Semana Internacional de Cine de Autor ha tenido una repercusión insospechada. Ha obligado a clarificar posturas, ha sacado a la luz algo que existía pero que no había sido evidenciado y que se pretendía disimular. Ha demostrado que, desgraciadamente, como no existió un 'nuevo cine español', no existe un 'cine independiente español' y que estamos todavía muy lejos de que exista. (Llinás, [1970] 2007: 76)

El disturbio final de la SICAB del 70 se recogió en *Nuestra Bandera*, la revista teórica y política del PCE. El texto en el que aparece es 'Jornada 3 de noviembre' y está firmado por Nuria Pla⁴². La mención que se hace del mismo es la siguiente: '(...) la valerosa protesta de los cineastas del festival de Benalmádena, Málaga, cuando el director del film "La Batalla de Annual" y decenas de artistas, técnicos y críticos de cine recordaron al mundo que la lucha por la AMNISTÍA en España no ha terminado' (Pla, 1970: 26). Una referencia muy breve pero es una de las escasas alusiones que esta publicación le dedica a los eventos cinematográficos y al cine en

⁴² Este pseudónimo era utilizado por la histórica militante comunista Teresa Pàmies.

general durante la última década de la clandestinidad de la organización comunista, es decir, de 1967 a 1977.

En *Nuestra Bandera* no se entra en los debates, discrepancias o contradicciones que se habían suscitado. El hecho se pone al servicio de una lucha más amplia. Una jornada por la amnistía que había sido convocada por Comisiones Obreras a la que se adhirió el PCE. La amnistía era también uno de los principales objetivos políticos del partido. Este es el interés que despierta lo sucedido en Benalmádena, más allá de la motivación personal de Ricardo Franco o lo que pueda suponer dentro de la cinematografía española. La alusión a la SICAB se introduce para utilizarla como otro exitoso frente de una jornada que en el texto se plantea como una constatación de los progresos que ha obtenido el PCE y el PSUC: 'Su línea política se ha justificado plenamente. Sus organizaciones se han robustecido con nuevas experiencias y nuevos militantes. Su autoridad ante otras fuerzas de la oposición ha crecido. Su influencia entre la clase obrera se ha consolidado' (Pla, 1970: 29).

Dentro de *Cine español. Algunos materiales por derribo* (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973) también se transcribe las 'correspondencias benalmadianas' de los sitgistas. En el relato de los hermanos Pérez Merinero, esta segunda edición de la SICAB se ve como 'la consagración definitiva del "cine pobre"' (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 32). Este fue uno de los términos que se utilizó durante el período⁴³, al que se oponen por tragar con el sistema⁴⁴ y no romper con los medios

⁴³ En la revista *Nuevo Fotogramas* apareció en 1970 el 'Manifiesto por un cine pobre' firmado por el crítico Enrique Brasó. Romaguera y Soler, que lo incluyen en su libro sobre el cine independiente en el Estado español, lo consideran 'más que un elemento aglutinador, un grito angustioso y solitario, de alto valor crítico con el cine de la época propiciado por el Ministerio de Información y Turismo' (Romaguera y Soler, 2006: 142). El manifiesto (Brasó, 2006 [1970]: 142-143). propone cine pobre como terminología crítica y de salida a la situación que se estaba viviendo en el cine español. Se incita a dar la batalla a los estamentos establecidos, de producción, distribución y exhibición. También a los órganos ministeriales que gestionan la cinematografía, a las políticas censoras, a la formación oficial en cinematografía y al sistema sindical. Sin embargo, no es una propuesta de ruptura con el sistema, como se deja claro el párrafo del manifiesto, que reproducimos en la siguiente nota al pie. Brasó enuncia varias películas como ejemplos precedentes de un cine pobre. Entre ellas están *Un, dos, tres... al escondite inglés* (I. Zulueta, 1969), *El desastre de Annual* (R. Franco, 1970) y *El hombre oculto* (A. Ungria, 1971). Tres ejemplos formal e ideológicamente alejados de los postulados sitgistas.

⁴⁴ En el manifiesto firmado por Brasó se habla de 'un sistema ante el que hay que "tragar"' (Brasó, 2006 [1970]: 143).

de control del Estado⁴⁵. Por ello, afirman que ‘no es sino una manifestación más (y van...) del posibilismo de cierta izquierda española’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 35).

Además, los hermanos Pérez Merinero coinciden con los sitgistas en su visión crítica del control estatal ejercido sobre la cinematografía, este será uno de los ejes principales sobre los cuales girará su trabajo teórico. El estudio que elaboraron más representativo sobre esta materia fue el libro *Cine y Control*, editado en 1975 por Castellote. En él se plantea este tipo de análisis desde la investigación de la estructura económica del cine en el Estado español y de su aparato legislativo, prestando especial atención a sus políticas de protección y a las normas de censura.

La experiencia de Sitges se recupera en *Cine español. Algunos materiales por derribo* como una ‘historia sucinta de una marginación’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 25) y se señala alguna de las limitaciones de los sitgistas⁴⁶. De hecho, matizan la vinculación entre el interés que les despierta lo sucedido en la ciudad catalana y las acciones de sus protagonistas⁴⁷, pero concluyen resaltando su importancia:

Sitges: que no se ha institucionalizado –ni lo pretende–, no se ha convertido en un ismo más –ni lo pretende–, y no ha dado un Director General de Cinematografía, –ni lo pretende–, es un punto de referencia y de partida (que no es exactamente tal punto de partida, puesto que de un proceso histórico se trata) insoslayable para el cine –y no solo para el cine– español. Quizá no exclusivo, eso la praxis lo dirá. De lo que no cabe duda, al menos para nosotros no la cabe, es de que Sitges no es el ayer, es todavía el hoy y el mañana (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 30).

El final puede ser leído, de nuevo, desde la proximidad con los textos de Artero, quien en los *Peeping Tom* había titulado su epígrafe de Sitges: ‘Salamanca o Sitges: el ayer o todavía el mañana’ (Artero, 1972a: 5).

⁴⁵ Subvenciones incluidas. La alternativa del ‘cine pobre’ asumía también pasar por censura, permisos y cartones de rodaje porque lo importante era ‘colocar las películas como sea’ (Brasó, 2006 [1970]: 143).

⁴⁶ Hablan de ‘sus excesos terroristas (verbales), su manía persecutoria, el masoquismo catacumbista’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 30).

⁴⁷ Escriben que ‘La valoración que se haga del fenómeno debe a nuestro juicio, considerar la diferenciación entre ambos –Sitges y sitgistas–; diferenciación que no pasa de lo superficial, pero que es fácilmente perceptible’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 30).

A pesar de estas evidentes cercanías, los hermanos Pérez Merinero no hacen de la retórica de clara herencia situacionista de Artero un elemento estructural de su trabajo sino que la introducen a modo de referencias. Las reflexiones sitgistas tienen en su crítica a la representación y al espectáculo un aspecto central⁴⁸, como lo era también para Guy Debord ([1967] 2002), y proclaman la ‘descolonización de la vida cotidiana’ (Artero, 1972c: 8). En sus estudios sobre cine, David y Carlos Pérez Merinero, en cambio, asumen la influencia de las teorías expuestas por Louis Althusser e irán incorporando la terminología característica de *Ideología y aparatos ideológicos del Estado* [Idéologie et appareils idéologiques d’État] (Althusser, [1970] 2005: 102-151).

A lo largo de su investigación sobre la cultura popular y la historiografía española, Jorge Uría suma al debate mencionado en apartados anteriores sobre las teorías de Adorno y Gramsci la influencia de Althusser. De hecho, en opinión de Uría: ‘la influencia de Adorno o Gramsci tendría al final mucho menos calado en España que la obra de Althusser’ (Uría, 2001: 352). Haciendo mención a las décadas de los setenta y ochenta, este historiador indica que: ‘asumido explícitamente en algunos casos o, impregnando el análisis cultural como ideología *difusa*, el althusserianismo formaba parte, sin duda, del núcleo interpretativo de la cultura (...)’ (Uría, 2001: 367). Entre las causas que argumenta Uría sobre la pregnancia de Althusser en el ámbito de la historiografía española sobre cultura popular destacan la influencia de las metodologías marxistas en la década de los setenta (Uría, 2001: 367) y las ligazones intelectuales mantenidas con el contexto francófono (Uría, 2001: 367). Las consecuencias del modelo de *Aparato de Estado* [appareil d’État] diseñado por Althusser cristalizaron en unas investigaciones que dirigían su atención hacia: ‘las acciones gubernamentales y las propias estructuras del Estado como expresión acabada del poder de las clases dirigentes’ (Uría, 2001: 369).

Althusser se convirtió en una de las principales influencias de los Marta Hernández, especialmente en el rol que le atribuyó al Estado dentro de su modelo teórico. Una posición que adquiriría en España una especial significación desde posicionamientos

⁴⁸ En la última de las entregas de Antonio Artero en los *Peeping Tom* introduce una definición de Espectáculo: ‘es el Capital de una degradación de acumulación convertida en imagen’ (Artero, 1972d: 1). El sitgismo propone: ‘Desenmascarar el grosero idealismo que contiene toda representación’ (Artero, 1972b: 8). En sus textos Artero introduce términos como ‘espectaculotoriado’ (Artero, 1972a: 5, 1972d: 1-2) o ‘espectaculista’ (Artero, 1972d: 2).

rupturistas con la dictadura, régimen en el que se había iniciado la actividad dentro de la escritura cinematográfica de MH, que se prolonga hasta los primeros años de sus herencias políticas posteriores. De este modo, la terminología althusseriana marcó el trabajo de los Marta Hernández, hasta el punto de que el único libro que se firma en solitario con esta denominación lleva el título de *El aparato cinematográfico español* y se iniciaba con una introducción sobre el concepto de *Aparato Ideológico del Estado* (Hernández, 1976a: 5-9), que se manifiesta junto a su aparato represivo pero no se confunde con él, dado que no funciona mediante la violencia sino mediante la ideología.

Dentro de los libros firmados bajo la denominación de Marta Hernández se mantiene la mención a las Jornadas... de Sitges. Una de estas obras está firmada en co-autoría con el sitgista Manuel Revuelta. Lo sucedido en la ciudad catalana y su ausencia en las historias del cine español se trata en el capítulo quinto titulado 'Sitges un fantasma recorre el cine español' (Hernández y Revuelta, 1976: 79)⁴⁹. Dentro del cual se articula su visión crítica del querejetismo⁵⁰, el underground⁵¹ y la EOC⁵².

En el relato histórico de este libro, Sitges se constituye como la apertura de 'otra alternativa: un cine libre en todos los sentidos, al margen de cualquier censura política, industrial o lingüística' (Hernández y Revuelta, 1976: 86). De sus postulados se destaca su 'contestación a toda la "cultura cinematográfica" en general y al N.C.E. en particular' (Hernández y Revuelta, 1976: 87). No obstante, se le reprocha al sitigismo un 'acusado voluntarismo, un exceso de terrorismo, la ausencia de una

⁴⁹ Artero había titulado la tercera entrega de 'La historia del cine que nunca se ha escrito' como 'El fantasma sitgista' (Artero, 1972c: 8).

⁵⁰ Denominación que hace referencia al cine producido por Elías Querejeta. En el libro se le acusa promover un cine de 'oposición consentida' (Hernández y Revuelta, 1976: 80), de 'escasa novedad y calidad' (Hernández y Revuelta, 1976: 81), posibilista y nutrido de las políticas proteccionistas del Estado franquista (Hernández y Revuelta, 1976: 80). El libro además relata un encontronazo entre sitgistas y Elías Querejeta en un acto convocado por el Departamento de Actividades Culturales del Sindicato Democrático de Estudiantes Universitarios de Madrid (Hernández y Revuelta, 1976: 88), en el que se acusa a Querejeta de pedir el veto, sin éxito, para estos últimos que fueron finalmente los que participaron en el evento que no contó con la presencia del productor. Se debe de recordar que, por entonces, Elías Querejeta ya había producido películas de directores tan significativos dentro de las historias del cine español como Carlos Saura y Víctor Erice, entre otros.

⁵¹ Aspecto del que nos ocuparemos en el análisis de la práctica fílmica de Antoni Padrós como estudio de caso.

⁵² A la que se califica de 'probeta ministerial' (Hernández y Revuelta, 1976: 92), señalando el activismo de su estudiantado y tomando posiciones muy críticas frente al período encabezado por Juan Julio Baena, mencionado a lo largo de esta tesis doctoral por su relación con el PCE.

práctica coherente con sus postulados teóricos y una buena dosis de maximalismo' (Hernández y Revuelta, 1976: 88) y el hecho de no haber sabido abordar un análisis de la situación concreta sino que sostuvieron planteamientos 'excesivamente abstractos y generalizadores' (Hernández y Revuelta, 1976: 87). También en este libro se incluye una tabla comparativa entre las Conversaciones... de Salamanca y las Jornadas... de Sitges. En ella, el pentagrama bardemiano se completa con la respuesta a la aspiración de un cine políticamente eficaz. La contestación sitgista es que la cultura, dentro de ella también el cine, siempre ha sido políticamente para la clase que lo produce (Hernández y Revuelta, 1976: 89). Las Jornadas... de Sitges tienen una presencia menor en *El aparato cinematográfico español* (Hernández, 1976a), tanto en el número de páginas que se le dedica como en su posicionamiento dentro de la estructura general del libro. Sin embargo, se repiten las ideas anteriormente mencionadas, aunque se omiten otras, como la tabla comparativa con Salamanca.

4.6. El agotamiento de una etapa

En apartados previos de la tesis doctoral se trataba el interés del PCE por explorar las posibilidades de la legalidad, lo cual implicaba articular la oposición desde la participación en el sistema establecido, infiltrándose e interviniendo en su interior para propiciar el cambio (EOC, ASDREC, etc...). Ahora los posicionamientos de ruptura, como los de Artero, ya no admitían este tipo de estrategias, de ahí también su distanciamiento con el PCE. Las exploraciones lingüísticas de sus películas, que se tradujeron en unas propuestas en las que lo político se entendía también desde la ruptura formal con los modos de representación audiovisual establecidos, no entraron dentro de las reflexiones o informaciones sobre el sector audiovisual que el Partido Comunista de España recogió con respecto al cine, ni en *Mundo Obrero* ni en *Nuestra Bandera*. No obstante, también en el PCE-PSUC una militancia más joven que la generación de Bardem, llevará a cabo un tipo de estrategias políticas de oposición con respecto al cine que terminarán por situarse en los márgenes de la legalidad. Desde estos modos de hacer cine se abordó el cumplimiento de convertir un colectivo cinematográfico en herramienta de testimonio e intervención de las luchas populares, aspectos que estaban enunciados en la ponencia que dio origen a la CCB, en un contexto político en el que se cercenaban derechos fundamentales (asociación, huelga, libertad ideológica, libertad de expresión, libertad de información, etc...).

Román Gubern ha estudiado la normativa que, en relación con la censura, fue desarrollada por García Escudero bajo la égida de Fraga al frente del MIT (Gubern, 1975: 103-50). En su investigación el espacio que le dedica a Sitges se sitúa bajo el epígrafe denominado significativamente 'El agotamiento de una etapa' (Gubern, 1975; 145-146). En este contexto los límites de lo enunciable en la cinematografía venían marcados por el *Código de Censura* que se había aprobado por orden ministerial el 9 de febrero de 1963 y se publicó en el BOE el 8 de marzo de 1963. Sobre este período de gestión de Fraga y García Escudero, Gubern concluye el fracaso de la operación aperturista:

Si el tránsito del inquisitorialismo de Arias Salgado a la 'apertura' de 1963 había sido recibido con cierto alborozo por los profesionales del cine, poco tiempo había bastado para que se evidenciara el bajo techo de la nueva tolerancia, rápidamente agotado como novedad, al tiempo que la permisividad evolucionaba velozmente de fronteras hacia fuera (Gubern, 1975: 143).

El experimento aperturista había sido fallido y el sucesor de Fraga en el MIT, Alfredo Sánchez Bella no hizo sino endurecer las políticas represivas. A inicios de los setenta se produjo la prohibición de películas que habían sido autorizadas previamente, como *Canciones para después de una guerra* (B. Martín Patino, 1971) y *Liberxina 90* (C. Durán, 1970). Entre los ejemplos que se podrían citar acudimos a estas dos películas porque son las que se mencionan en un comunicado fechado en 1971 elaborado por la Asamblea de intelectuales, artistas y personajes del mundo de la cultura contra la represión que se conserva en el AHPCE⁵³. Estas prohibiciones *a posteriori* dejaron en evidencia los límites de lo legal y las posibilidades enunciatoras en el discurso fílmico.

El director de *Liberxina 90* fue uno de los miembros de la mencionada Escuela de Barcelona y también estuvo presente en las Jornadas... de Sitges, donde se programaron algunos de sus trabajos. Como se puede leer en la hoja fechada el 4 de octubre en la que se anuncia el programa oficial para ese día, adjuntada en el anexo documental (Doc. 6) procedente del archivo personal de Román Gubern: 'Sala Cine Prado: Proyección especial a petición de alumnos de la E.O.C. de dos filmes de llamada escuela de Barcelona realizados por Carlos Durán: "RAIMON" y "CADA VEZ QUE...". La primera de estas obras, un cortometraje sobre el cantante

⁵³ AHPCE, 1971, Nov. Madrid. *Comunicado de la Asamblea de intelectuales, artistas y personajes del mundo de la cultura de Madrid*, contra la represión. Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 555.

Raimon, se programó a pesar de sus insalvables problemas con la censura. Sobre su exhibición Riambau y Torreiro escribieron que: ‘se proyectó en circuitos marginales y clandestinos tanto al final del franquismo como en los primeros años de la democracia (...) nunca tuvo una exhibición comercial normalizada’ (Riambau y Torreiro, 1999: 228).

En su circulación *Raimon* (C. Durán, 1965) sufrió las consecuencias de ser prohibida por la censura, lo cual no evitó que fuese exhibida en espacios y eventos alternativos. Esta película comenzaba con el sonido canción *Verde, verde*, versión de *Green, Green* de Barry McGuire y Randy Sparks de *The New Christy Minstrels*, interpretada en español por Luis Aguilé. A esta canción la acompañan las imágenes de gente en una sala de baile e intertítulos en los que se pueden leer algunas de las expresiones que utiliza Luis Aguilé durante su canción. Este inicio se contrapone con la música cantada en catalán por Raimon, uno de los representantes característicos de la *Nova Cançó* (Aragüez Rubio, 2006: 82) y también de lo que se denominó como *canción protesta*⁵⁴, ligada en el Estado español a las posiciones antifranquistas. De Raimon se incluyen cuatro canciones en la película⁵⁵. A través de la contraposición de estas dos tendencias musicales y las diferentes interacciones ante la escucha, el baile que acompaña a la música ligera de Aguilé frente el auditorio atento y sentado de Raimon, se enfrentan también trasfondos ideológicos y de compromiso político.

El principal problema con la censura de este trabajo fílmico de Durán surgió con respecto a la inserción de imágenes de luchas políticas, represión e injusticias a nivel internacional. Román Gubern relata la petición de la censura a Durán de que añadiese a las ya incluidas (visiones del nazismo y sus efectos, del racismo y las

⁵⁴El historiador Roberto Torres Blanco ha estudiado esta denominación como concepto historiográfico. En su investigación la propone como término de conjunto bajo el cual agrupar a cantautores y cantautoras cuya actividad musical se caracterizó por compartir ‘una manifiesta disconformidad con el régimen contra el que trataron de oponerse y luchar desde las armas que les eran propias: la música y la palabra’. (Torres Blanco, 2005: 244). Estableciendo una estrecha relación entre su actividad y los movimientos de oposición, dando expresión a sus aspiraciones culturales (entre ellas las lingüísticas).

⁵⁵La primera es *Si em mor*, que acompaña a los títulos de crédito iniciales, la segunda es *D’un temps, d’un país* interpretada ante una audiencia sentada que escucha atentamente, al contrario de lo que sucedía en el fragmento que acompaña la música de Luis Aguilé. La tercera canción es *Digem no*, se escucha en esta parte de la película donde produce el encontronazo principal con la censura que se comenta en el texto principal de esta tesis doctoral. Finalmente, la película se cierra con *Som* acompañada de imágenes de barrios populares, hombres yendo y realizando su trabajo y una panorámica que muestra una fábrica con la que cierra la película.

reivindicaciones raciales, de la guerra de Vietnam, etc...) otras imágenes críticas con las políticas de los países socialistas. Asumiendo esta imposición, Durán incluyó la presencia en 1956 de los tanques soviéticos en Budapest, pero finalmente esta propuesta no fue aceptada como suficiente por la censura (Gubern, 1975: 142).

Dentro de las PFT se ubica ya *BiBiCi Story* (C. Durán, 1969) hecha al margen de los controles impuestos por la administración y que, por lo tanto, no contó con una exhibición normalizada (Riambau y Torreiro, 1999: 228). La película se estructura en 8 lecciones, así se evidencia mediante la inclusión de intertítulos, como si se tratase de un curso de idiomas, de ahí el audio y la dicción que se usa en inglés cuyos diálogos se refieren a conversaciones en contextos cotidianos, algunas de las cuales son repetidas, o completadas por la protagonista. El título procede de este juego con las enseñanzas lingüísticas, el nexo común de todas las lecciones es la actriz principal, interpretada por Carme Galí, y las acciones mostradas se escenifican desde una performatividad que cuestiona el realismo⁵⁶. En *BiBiCi Story* la escena en la que una pareja se abraza y se exhibe el torso desnudo de Emma Cohen, las críticas a los órdenes establecidos y los motivos políticos evidentes que se introducen, excedían los límites de lo representable y hubiesen hecho que esta película tuviese, cuando menos, una complicada relación con la censura. El cortometraje aglutina a algunos de los que serán miembros de la CCB (Pere I. Fages, Octavi Pellisa, Román Gubern, Manel Esteban, Josep María López Llaví, etc...), también aparece Pere Portabella cuya relación con la CCB trataremos en próximos capítulos. Esta generación antifranquista, alguno de los cuales estarán vinculados o en las cercanías del PSUC, como el propio Carles Durán, entendían el cine y sus posibilidades políticas de modo diferente a sus predecesores salmantinos.

⁵⁶ Como han estudiado Riambau y Torreiro en ellas se alude a: 'a) la represión política (cuatro hombres semidesnudos son pintados con sprays rojos antes de caer muertos); b) la libertad sexual (un chico y una chica –Emma Cohen– se abrazan casi desnudos mientras un hombre –Portabella– les mira); c) Vietnam (dos chinos –el crítico Joan Enric Lahosa y el distribuidor Pere I. Fages– comen arroz ante la presencia de un soldado norteamericano –Manel Esteban– y la estatua de la Libertad); d) diversas formas de represión ideológica (un proletario soviético –Octavi Pellisa– con un cartel de Stalin; un sacerdote católico –Román Gubern– bendiciendo, un soldado norteamericano pegando con una porra, un guerrillero con una metralleta); y e) la *boutade* cinéfila sintetizada en la última frase de la chica: *My name is Orson Welles*' (Riambau y Torreiro, 1999: 313-314).

4.7. Los estudiantes llevaban más marcha

Sitges no había hecho emerger solo un modo de hacer cine, sino también un modo de entender políticamente el cine. Para su mejor comprensión se deben de plantear como unas jornadas de escuelas cinematográficas, y por lo tanto de estudiantes de cine, con presencia en la organización y participación de la izquierda antifranquista. La EOC, de la cual procedían algunos de sus participantes, estaba viviendo sus últimos años en medio de una gran contestación estudiantil. Aspecto que subrayan los Marta Hernández:

la E.O.C. va a ser durante aquellos años algo más: la ventana abierta de nuestra cinematografía a los movimientos universitarios que agitaban a mediados de los sesenta las aulas de la Complutense. La política –una política de aires nuevos, con un sello inconfundible de clase– irrumpe en el cine español a través de su eslabón más débil (Hernández, 1976a: 92).

Esa política con aires nuevos de los estudiantes de la EOC colisionó con las autoridades de la escuela, también con los posteriores directores a Carlos Fernández Cuenca, presente en Sitges. En los años en los que la EOC se aproxima a su cierre los cursos más conflictivos fueron el 68-69 y el 69-70 ‘de revueltas, huelgas, tensiones, censuras de prácticas, vigilancia policial, traiciones y crispaciones múltiples’ (Rodríguez Merchán, 2007: 15). El curso del 74-75 fue el que se impartió antes su cierre definitivo, que se produjo en 1976 (García Dueñas, 2003: 82)⁵⁷. Juan Julio Baena fue el último mandatario de la EOC, los MH lo sitúan ideológicamente como un ‘hombre que procedía de las más acendrada “progresía” española’ (Hernández y Revuelta, 1976: 94). Baena era militante del PCE, pero su aceptación del cargo y, posteriormente, los diferentes sucesos represivos que se produjeron bajo su mandato supusieron una ruptura con el partido⁵⁸.

⁵⁷ En su estudio sobre la enseñanza de cine en España, Eduardo Rodríguez Merchán plantea del siguiente modo ese período final de la EOC: ‘Considerado como uno de los múltiples nidos de rojos que proliferan entre la joven intelectualidad española, los políticos han decidido cerrar la Escuela de Cine de manera definitiva. Y se hace con todos los argumentos legales necesarios para que no parezca un ataque en su contra (...) las reformas educativas de 1971 incorporan los estudios profesionales impartidos en la Escuela de Cinematografía (como los de Periodismo y Publicidad) a la Facultad de Ciencias de la Información, centro de nueva creación en la Universidad Complutense de Madrid. Año a año, los alumnos van disminuyendo y el centro agonizando hasta su cierre definitivo en 1976’ (Rodríguez Merchán, 2007: 15).

⁵⁸ Joaquim Jordà menciona a Baena como militante de su célula del PCE (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 41). Juan Antonio Bardem relata en sus memorias que: ‘Sucedió que un buen día el camarada Juan Julio Baena Álvarez (...) acepta –sin consultar con nadie del PCE, como era pertinente– ser nombrado director de la Escuela Oficial de Cinematografía’ (Bardem, 2002, 155). Bardem defiende que Baena terminó siendo expulsado del PCE tras la prohibición de una asamblea en la EOC, después de una intervención policial en la misma y al negarse a firmar un documento que clamaba por la

Si la lucha estudiantil había sido un foco de preocupación gubernativa en el año 56, su generalización, con el consiguiente aumento de atención por parte de las autoridades, tuvo lugar en la década de los sesenta y se convirtió en un asunto prioritario de orden público. El historiador Pere Ysàs ha documentado las preocupaciones que suscitó el movimiento estudiantil entre los prebostes del franquismo y señala el particular seguimiento que tuvo por parte del gobierno, especialmente entre los años 1965⁵⁹ y 1969 (Ysàs, 2004: XIII). En este último año, el Decreto-ley 1/1969 de 24 de enero, publicado en el BOE al día siguiente, declaraba el estado de excepción en todo el Estado español. En sus dos primeros párrafos se justificaba esta acción del siguiente modo:

Acciones minoritarias, pero sistemáticamente dirigidas a turbar la paz de España y su orden público, han venido produciéndose en los últimos meses, claramente en relación con una estrategia internacional que ha llegado a numerosos países.

La defensa de la paz y el progreso de España y del ejercicio de los derechos de los españoles, deseo unánime de todos los sectores sociales, obligan al Gobierno, en cumplimiento de su deber, a poner en prácticas medios eficaces y urgentes que corten esos brotes y anomalías de modo terminante.

El estado de excepción dejaba en suspensión los artículos 12 (libertad de expresión que no atente contra los principios fundamentales del Estado), 14 (libre residencia dentro del territorio nacional), 15 (inviolabilidad del domicilio salvo mandato de autoridad competente), 16 (libertad de asociación para fines lícitos) y 18 (*habeas corpus*) del Fuero de los Españoles. Se daba vía normativa a violaciones de derechos, algunos de los cuales nunca habían tenido un pleno desarrollo durante la dictadura.

expulsión de la policía de la universidad (Bardem, 2002: 156). Finalmente, el último curso de la escuela fue el 74-75 (García Dueñas, 2003: 85).

⁵⁹ Pere Ysàs observa a partir de este año un considerable incremento de la conflictividad estudiantil y afirma que esta ‘entró de lleno en la escena política convirtiéndose para el régimen también en un problema de orden público’ (Ysàs, 2004: 9). En su narración histórica Ysàs retrata la situación de mediados de la década de los sesenta del siguiente modo: ‘Los acontecimientos de febrero y marzo de 1965 en Madrid, que expresaban la protesta de los estudiantes, frente a las constantes prohibiciones y censuras impuestas por el régimen; la reunión de delegados estudiantiles en el convento de los capuchinos de Sarriá en marzo de 1966, en Barcelona, para crear un sindicato democrático de estudiantes; la aparición de sindicatos democráticos en otras universidades y las sanciones adoptadas por las autoridades académicas y políticas ante la protesta estudiantil así como su contestación, comportaron la configuración de una situación en las universidades desconocida desde 1939, con la celebración de asambleas y manifestaciones, huelgas, cierre de facultades y escuelas y la presencia policial en los recintos universitarios’ (Ysàs, 2004: 10).

Junto con la forma de expresión legislativa para una operación represiva saldada con centenares de detenciones, el estado de excepción fue una estrategia de comunicación a través de la cual infundir terror que tenía en la acción disciplinaria sobre la juventud uno de sus principales propósitos. En el diario *ABC* el entonces Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, declaraba que:

Quiero subrayar lo de acciones minoritarias porque gracias a Dios, la salud social y política del país es excelente. Pero repito que se trata de acciones claramente concertadas para meter al país en una ola de confusión y de subversión mundial, que en sus propias noticias está perfectamente clara todos los días: una estrategia en la que se utiliza la generosidad ingenua de la juventud para llevarla a una orgía de nihilismo, de anarquismo y desobediencia (...) ('Se declara', 1969: 17).

Dentro de estas 'acciones minoritarias', en terminología gubernativa, estaba la lucha estudiantil. Ysàs plantea la proclamación del estado de excepción en el marco de los procesos de agitación estudiantil que se estaban dando y lo contextualiza en el asalto de un grupo de estudiantes a la Universidad de Barcelona, el 17 de enero de 1969, y la muerte, el 20 de enero de 1969, del estudiante Enrique Ruano en Madrid 'según la versión oficial tras lanzarse desde un séptimo piso durante un registro policial, provocó una espiral de incidentes' (Ysàs, 2004: 29). Sobre lo que supuso el estado de excepción, Ysàs defiende que:

aunque a corto plazo dañó a una parte del activismo opositor y paralizó temporalmente su extensión, no pudo alcanzar el objetivo proclamado por Carrero – 'acabar con la subversión' –, ni contener significativamente el crecimiento del disenso estudiantil y, en general, de la conflictividad social (Ysàs, 2004: 33).

Relacionada con el activismo estudiantil se encuentra la emergencia de posiciones izquierdistas que se sitúan fuera de la hegemonía del PCE. Pau Maragall Mira, que había militado en diversas organizaciones antifranquistas de izquierdas⁶⁰, convertido en Pau Malvido y desde posiciones contraculturales, escribió en la revista *Star* a mediados de los setenta refiriéndose a los años finales de la década anterior que: 'Los estudiantes llevaban más marcha. Los comunistas no supieron ver esto' (Malvido, [1977] 2004: 23).

⁶⁰ Uno de sus hermanos, el historiador Pere Maragall Mira, escribió sobre su militancia en el Sindicato Democrático de Estudiantes y, posteriormente, en el FOC (Front Obrer de Catalunya) y la LCR (Liga Comunista Revolucionaria) (Maragall Mira, 2004: 132-133). Pau Maragall demuestra un conocimiento directo de estas experiencias en su texto '1966-1976: La década prodigiosa de las izquierdas (De la Caputxinada a la Platajunta)' (Malvido, 2004: 120-125).

Los comunistas a los que se refirió Malvido eran principalmente los del PSUC que ‘perdieron fuerza y empezaron a salir grupos izquierdistas. Ésos ya no hablaban de democracia y sindicato sino de revolución y barricadas’ (Malvido, [1977] 2004: 23). Como indica el historiador Julio Pérez Serrano: ‘El catálogo de organizaciones que proclamaban a finales de los sesenta objetivos revolucionarios era muy extenso (...)’ (Pérez Serrano, 2015: 98). Pérez Serrano plantea las concreciones estatales de las tres corrientes internacionales mencionadas en el capítulo anterior: maoístas, consejistas y trotskistas. Corrientes fragmentadas en su interior, con disputas entre y dentro de ellas y con fronteras, en ocasiones, difusas. A estas se sumaban organizaciones ‘marxistas-leninistas’ de filiación prosoviética que criticaban las derivas reformistas de los partidos comunistas oficiales (Pérez Serrano, 2015: 104).

Por otro lado, se produce una recuperación del movimiento libertario cuyas inquietudes llegaron a la universidad a través de los denominados ‘independientes, libertarios y “ácratas”’ (Carmona Pascual, 2012: 245). En su trabajo doctoral, Pablo César Carmona Pascual los explica como:

grupos que ya fuese por su vocación antipartidista y, sobre todo, por abrazar tradiciones de expresión de la lucha no convencionales: crítica poética, literaria, creativa, teatral o de crítica de la vida cotidiana comenzaron a asumir valores de carácter libertario en los que la crítica social o política iban más allá de los programas políticos antifranquistas defendidos por las estructuras de oposición (Carmona Pascual, 2012: 246).

4.8. La acracia de Artero y sus continuidades durante la transición

Lo sucedido en Sitges, pero también sus derivas y recuperaciones, desde la propiciada por los hermanos Pérez Merinero y sus continuidades en el colectivo Marta Hernández, evidenciaba las emergencias y fisuras que se estaban dando en la izquierda. La ‘acracia’ de Artero, mencionada en líneas anteriores por el profesor Gubern (1997b: 205), tras Sitges y su abandono del PCE orientará su ideología hacia el anarquismo y terminará vinculado a la Confederación Nacional del Trabajo⁶¹

⁶¹ En su tesis doctoral, Pablo César Carmona Pascual plantea el estudio de diversas experiencias del movimiento obrero autónomo y anarcosindicalista, entre ellas el proceso de reconstrucción de la CNT. En palabras de Carmona Pascual: ‘En la CNT se dieron cita desde los inicios de su reconstrucción una serie de grupos y personas que, desde muy diversas tendencias ideológicas, sindicales, sociales y vitales, encontraron en la confederación anarcosindicalista una condición de posibilidad para desplegar su trabajo político. Aquí se dieron cita viejos anarcosindicalistas y anarquistas, ya organizados al menos desde principios de los 70, también una buena parte de los sectores autónomos y marxistas heterodoxos congregados en zonas tan dispares como Madrid, Asturias, Barcelona, Valencia o Sevilla, con la amplia excepción de los sectores autónomos vascos que mayoritariamente no optaron

(CNT). Artero colaborará con ella en varias de sus iniciativas en relación con el sector cinematográfico⁶² como la coordinación de la filmación en 16 mm. del mitin de la CNT en la plaza de toros de la localidad madrileña de San Sebastián de los Reyes en 1977. Este encuentro fue uno de los primeros actos masivos de la CNT en España después del triunfo franquista, tras la concentración en el pabellón deportivo de Mataró (Barcelona) celebrada en octubre del año anterior. En el momento en el que se produce el evento político de San Sebastián de los Reyes, cuya celebración fue autorizada por las autoridades, la CNT no había sido todavía legalizada. Al rodaje no se le dio forma definitiva y, recientemente, Pablo Nacarino ha dirigido el proceso de edición del material filmado dando como resultado el documental *Furia Libertaria* (2010).

El momento más álgido de las concentraciones cenetistas durante la transición democrática fue el mitin de Montjuic (Barcelona) celebrado en julio de 1977. En esa ciudad y durante ese mismo mes, entre el 22 y el 25 de julio, se llevaron a cabo las Jornadas Libertarias Internacionales de carácter multitudinario. En el archivo online del Centre de Documentació Antiautoritari i Llibertari (CEDALL) se pueden consultar los números de *Barcelona Libertaria*, publicación gratuita que se editó durante estas jornadas. En el número 3, fechado el 25 de julio de 1977, se incluye un texto sobre la proyección de la película *Yo creo que!* (A. Artero, 1975). Una reflexión desde la práctica fílmica que cuestiona y deconstruye los modos de representación hegemónicos a través de la puesta en marcha de una serie de acciones cotidianas que son presentadas mecánicamente por la pareja protagonista de actantes, por utilizar la denominación que se utiliza en la película. En palabras de Javier Hernández y Pablo Pérez:

por este nuevo experimento organizativo y, por último, una gran pléyade de pequeños grupos y movimientos libertarios que ya fuese dentro de CNT o alrededor de ella, comenzaron a luchar en torno a nuevas temáticas de carácter contracultural. La CNT, por lo tanto, se convirtió en un laboratorio político autónomo, libertario y contracultural que ninguna otra organización política o sindical logró alcanzar. Una diversidad que se tradujo en un proceso de agregación de grupos, organizaciones y colectivos de ámbitos muy distintos que encontraron en la memoria anarcosindicalista el referente histórico que les desmarcase de la trayectoria del sindicalismo comunista y socialista.’ (Carmona Pascual, 2012: 98).

⁶² En el libro de Javier Hernández y Pablo Pérez sobre Antonio Artero han tratado de forma más amplia su relación con el movimiento libertario y, específicamente, con la CNT (Hernández y Pérez, 1998: 89-93 y 150-151).

Yo creo que! reproduce el más convencional de los argumentos, la relación amorosa de una pareja que dialoga, pasea, discute, se amenaza, se viste, se peina, pone la mesa, come, hace el amor, etc. Pero esta historia de actos cotidianos, que acaba incluso en un *happy end*, es en realidad una coartada para poner en evidencia todos los mecanismos de que se vale el cine como discurso, sistema narrativo y de representación' (Hernández y Pérez, 1998: 116).

Estos investigadores llaman la atención sobre la conformación de un equipo 'mayoritariamente *amateur* integrado por algunos de los más activos *gauchistes* de Madrid; allí estaban Costa, Revuelta y el colectivo Marta Hernández⁶³' (Hernández y Pérez, 1998: 114). *Yo creo que!* es un trabajo que es posterior a sus primeras propuestas fílmicas llevadas a cabo después de las Jornadas... de Sitges y se sitúa en 'un camino intermedio entre la radicalidad sitgista y el derrumbamiento directo en la industria' (Hernández y Pérez, 1998: 133). Es decir, asume su radicalidad formal pero dentro de los cauces administrativos establecidos para la industria cinematográfica. Por ello, no entraría dentro de las PFT. No obstante, Manuel Palacio ha señalado las dificultades legales con las que contó el film:

La película se rodó, según las informaciones administrativas oficiales (Exp. Adtivo. 267-75) desde el 15 de julio hasta el 5 de agosto de 1974 en las localidades madrileñas de Meco y Alcalá de Henares. Sin embargo, no se solicitó en la Dirección General de Cinematografía el permiso de rodaje hasta año y medio más tarde, diciembre de 1975, una vez fallecido el dictador, y aunque todavía persistiera en su integridad el aparato judicial y policiaco del franquismo. No consiguió tras denegársele los beneficios del Interés Especial, la licencia de exhibición hasta el verano del 76, quedando calificada como una película para mayores de 18 años (Palacio, 1998b: 733).

La película fue un fracaso de recaudación (Palacio, 1998b: 733) y tampoco en los espacios de celebración libertaria tuvo una fácil recepción. En el texto que se incluye sobre la película en *Barcelona Libertaria* se puede leer que: 'El tiempo, el espacio y los sucesos y reacciones del público a raíz de la proyección del film "Yo creo que..." de A. Artero en el Saló Diana nos obliga a centrarnos únicamente sobre esta película que, aún siendo bella desde el punto de vista plástico, ha conseguido, a los veinte minutos de proyección, dividir al público en dos sectores: uno que protestaban la continuación de su proyección y otro que pedía se respetara la programación (...) ('Yo creo', 1977: 3).

⁶³ En la bibliografía encontramos implicados en el proyecto al sector MC de los Marta Hernández. En los créditos del texto de Palacio sobre la película, los MH aparecen dentro de 'otros intérpretes' (Palacio, 1998b: 732). En el libro de Hernández y Pérez sobre Artero, a Julio Pérez Perucha y Francisco Llinás se les atribuye labores de *script* y se indica también la colaboración de Javier Maqua (Hernández y Pérez, 1998: 114).

4.9. Del hippismo al internacionalismo

En líneas previas se ha tratado la influencia que el situacionismo ejerció también en Artero, aunque Gubern situó diferenciadamente a Artero en la 'acracia' (Gubern, 1997b: 205) y reservó la 'adscripción situacionista' para Joaquim Jordà (Gubern, 1997b: 205). La presencia de algunos miembros de la EB, como Jordà, en las Jornadas... de Sitges fue retratada por Artero del siguiente modo: 'acudieron allí en busca de una plataforma para relanzar su opción frente a la proveniente de Madrid y la EOC y se vieron desbordados por una revuelta a la que acabaron sumándose' (citado en Hernández y Pérez, 1998: 60).

Junto con Artero y Revuelta, Jordà es mencionado por investigadores como Riambau y Torreiro como uno de los 'padres del manifiesto' (Riambau y Torreiro, 1999: 235) que sale de Sitges. Jordà fue militante del PSUC, partido en el que entró a mediados de los años cincuenta (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 28), a finales de los cincuenta ingresó en Madrid en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC), precedente de la EOC, y en esta ciudad tomó contacto con alguno de los miembros significativos del PCE dedicados al trabajo político en el campo de la cinematografía, como Muñoz Suay (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 36). Las autoridades franquistas no desconocieron la militancia de Jordà, como se puede leer en los expedientes que se conservan del Gabinete de Enlace del MIT sobre él en el AGA⁶⁴. En dos de los cuales, fechados ambos en 1963, se señalan sus 'ideas filo-comunistas'.

Joaquim Jordà aparece vinculado a algunas de las iniciativas ya mencionadas en el apartado anterior en relación con el PCE: fue colaborador de *Cinema Universitario*, también de *Nuestro Cine* y accionista de UNINCI. De esta productora recuerda la celebración de dobles reuniones: primero con aquellos que trabajaban en la gestión cinematográfica y, posteriormente, otra en la que solo continuaban los miembros de la célula del partido (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 36). UNINCI fue también la productora de su primer trabajo como director *Día de los muertos* (J. Marcos y J. Jordà, 1961), un cortometraje de no ficción que trató sobre el día difuntos en Madrid, mostrando la industria de la muerte, que fue codirigido con Julián Marcos, compañero en la escuela de cine y otro de los cineastas que estará en Sitges. Sin

⁶⁴ Carpeta de Joaquín Jordà, AGA 42, 08811, 15.

embargo, la existencia de esta obra chocó con la censura⁶⁵. Román Gubern celebró como uno de los hallazgos de la propuesta que: ‘se atrevió a mostrar el cementerio civil (o laico) de Madrid, con unas imágenes que nos producían un secreto alborozo antifranquista’ (Gubern, 2006: 24).

Cuando se organizan las Jornadas... de Sitges, Joaquim Jordà, uno de los participantes en la operación Escuela de Barcelona, ya había abandonando su actividad partidista en el PSUC⁶⁶. Él fue también el coguionista, junto con Durán, de la mencionada *Liberxina 90*. A pesar de haber sido exhibida en la 32 Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica de Venecia (1971), tras un tortuoso proceso censor (Riambau y Torreiro, 1999: 312-317), la película fue prohibida después de estar terminada y ser proyectada en el festival.

Construida como ficción, su narración gira alrededor de un grupo político que aspira a la transformación de la sociedad a través de la revolución. Para ello cuenta con una sustancia llamada liberxina cuya expansión en los depósitos de gas provocaría la liberación de las masas, activando la capacidad de ser independiente psíquicamente y destruyendo la neurosis social en la que se encuentran inmersas. En los planes de los protagonistas esto traería un estadio que, con la intervención del grupo, provocaría una revolución a escala mundial. A lo largo de este trabajo, Durán vuelve a acudir a la inserción de filmaciones de archivo sobre luchas políticas y represiones. El largometraje escenificaba parte de los debates que se estaban dando en la izquierda contemporáneamente y evidenciaba sus fisuras⁶⁷.

⁶⁵ Los desencuentros con la misma, que decretó en primera instancia su prohibición y finalmente la autorizó para una exhibición para mayores de 16 años, a condición de suprimir algunos planos, fueron documentados por Alicia Salvador Marañón en su libro sobre UNINCI (Salvador, 2006: 401-404).

⁶⁶ No obstante, Riambau y Torreiro afirman que Jordà recordaba haber organizado ‘una proyección de *Dante no es únicamente severo* para Manuel Sacristán, el gran ideólogo del PSUC en la época, quien tras un largo análisis opinó favorablemente sobre en el film y continuó con el director una larga amistad de muchos años’ (Riambau y Torreiro, 1999: 136). En su análisis sobre la Escuela de Barcelona estos historiadores del cine defienden que el PSUC no desaprobó esta operación (Riambau y Torreiro, 1999: 136).

⁶⁷ En la película se discute sobre las estrategias de transformación social y de subversión del orden disciplinario, el papel de la ortodoxia socialista en las mismas, el rol de las masas y la implicación que la lucha política debe de tener con estas, las nuevas formas de alienación, las limitaciones del proletariado como sujeto revolucionario, la responsabilidad personal frente las estructuras de partido, etc...

En relación a esta etapa de su carrera, Joaquim Jordà afirmó en el libro que realizaron sobre su figura J. M. García Ferrer y J. M. Martí Rom que ‘pensaba que los hippies era los más subversivos que había’⁶⁸ (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 78). Riambau y Torreiro relatan como en la primera versión del guion, en el que también participó Jordà, ‘la acción giraba alrededor de una serie de hippies que, conjugando el consumo de drogas con diversas posturas revolucionarias –desde la izquierda revisionista hasta la lucha armada (...)’ (Riambau y Torreiro, 1999: 313). Estos investigadores habían hecho mención a la cultura de la droga al señalar la elección de la denominación de Films de Formentera, ‘uno de sus paraísos más cercanos’ (Riambau y Torreiro, 1999: 222), para la creación de una nueva productora en el seno de la cual nació *Liberxina 90*⁶⁹.

La propia liberxina no dejaba de ser una sustancia liberadora de la psique individual y en *María Aurèlia Capmany parla d’ ‘Un lloc entre els morts’* (Joaquim Jordà, 1969), otra de sus obras hecha también en el sello de Films de Formentera, incluyó entre su blanco y negro extractos en color filmados en Formentera bajo los efectos de ácido (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 80). *María Aurèlia Capmany parla d’ ‘Un lloc entre els morts’* es un medimetraje que se filma sin ningún tipo de permiso y asume para su elaboración estrategias de verosimilitud, como la presentación hecha oralmente por el propio director delante de la cámara en catalán, señalando la datación de la filmación y su propósito de hacer un ensayo fílmico, la entrevista a María Aurèlia Capmany, la filmación en su domicilio, la estética de reportaje en blanco y negro, etc... Sin embargo, en esta obra, Capmany, cuya intervención personal se mezcla con otras situaciones, habla de un personaje que forma parte de su universo ficcional, a través del cual repasa la sociedad catalana en el tránsito de los siglos XVIII y XIX. Se establece así una reflexión sobre la veracidad y las fronteras de la ficción y la no ficción.

La petición de Capmany de que se mostrase en la entrega en el *Premi de les Lletres Catalanes* que se le iba a otorgar, hizo que Jordà articulase un montaje en el que,

⁶⁸ El texto original en catalán es: ‘pensava que els hippies eren els sers més subversius que hi havia’. Traducción propia del catalán.

⁶⁹ El presidente de esta empresa fue el editor Jorge Herralde y entre sus socios estaban, además de Durán y Jordà, Román Gubern, Ricardo Boffil y Juan Amorós. Sobre la denominación, Gubern subrayó que: ‘La cultura de la droga y el hedonismo mediterráneo se transfirieron a otra isla mítica, a Formentera, bajo cuya advocación nació la nueva empresa’ (Gubern, 1997b: 212).

con el film de romper la seriedad del evento, incluyó con vocación provocadora esas psicodélicas imágenes procedentes de una experiencia lisérgica en Formentera (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 80). En el documental *Morir de día* (Laia Manresa y Sergi Dies, 2010) se deja testimonio explícito de estas experiencias en la isla mediterránea a través de filmaciones de Jordà realizadas en Formentera que son precedidas, en su primera aparición, por escenas sobre Pau Maragall. Este último publicó a mediados de los setenta en la revista *Star* una serie de artículos agrupados con el epígrafe 'Nosotros los malditos' bajo el ya citado en esta tesis doctoral pseudónimo de Pau Malvido. Estos relatos están muy vinculados a su experiencia personal y, por lo tanto, se habla desde una perspectiva preferentemente barcelonesa. En ellos escribió sobre la llegada de la cultura hippy a Formentera en los años sesenta, la evolución que hubo en esta isla sobre la cultura de la droga (Malvido, [1977] 2004: 43-53) y el consumo de LSD (Malvido, [1977] 2004: 30-42). El libro antológico dedicado a Pau Malvido en la editorial Anagrama toma el título de la serie de escritos para *Star*, *Nosotros los malditos*, pero incluye también artículos que se hicieron fuera de ella y se agrupan dentro de la sección 'Otros textos' (Malvido, 2004: 69-125). En uno de ellos Pau Malvido elaboró un relato sobre la actividad de las izquierdas desde 1966 hasta 1976. En él afirma que en 'Barcelona, el hippismo se alimenta de un sector de la *gauche divine*, como Carlos Durán y compañía (...)' (Malvido, 2004: 123).

Desde su memoria del contexto de finales de los sesenta, Jordà habla de un período de proyectos fallidos y de sentimiento de fin de etapa (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 81). Afirmó también que en un viaje con Carles Durán a la isla italiana de Cerdeña contactó con el MPLA, Movimiento Popular de Liberación de Angola [Movimento Popular de Libertação de Angola] (García Ferrer y Martí Rom, 2001: 81). Una organización izquierdista que practicó la lucha armada con el fin de alcanzar la independencia de esta colonia portuguesa. Anteriormente, durante su etapa en UNINCI, Jordà se había embarcado en un proyecto documental que trataba el proceso de descolonización africana, pero finalmente no salió adelante⁷⁰. La misma suerte que corrió su propuesta sobre Angola (Jordà, 1992: 58).

⁷⁰ Román Gubern, que también estuvo implicado en este proyecto, recuerda en sus memorias la preparación de 'un ambicioso proyecto de largometraje sobre el proceso de descolonización del África negra. Se llegó a firmar un contrato y en una pared de UNINCI colgamos un mapa del continente, mientras nos documentábamos con libros de Jean Rouch, de quien había podido admirar en París sus películas. El nacimiento del África libre no solo nos fascinaba a Joaquín y a mí, con sus profetas

En su estudio sobre la reflexión poscolonial en el cine de la transición española, el historiador del cine Alberto Elena indicó que en el momento que surge el proyecto de Jordà no se habían hecho ‘intervenciones sustanciales’ sobre el proceso de descolonización africana ‘de ahí que cuando algunos destacados miembros de la llamada Escuela de Barcelona se plantearan, a finales de los 60 y comienzos de los 70, algunos proyectos directamente relacionados con el final del colonialismo en África, la iniciativa resultara ciertamente novedosa’ (Elena, 2013: 137).

En el uso del plural, además de a Jordà y la colaboración con él de Durán, el profesor Elena incluyó a Jacinto Esteva en esta llamada africana (Elena, 2013: 138). A este último correspondieron otros proyectos sobre África⁷¹. Para el primero, que se centraría en la lucha por la descolonización en Mozambique, se establecieron contactos gracias al desplazamiento a París del cineasta Manuel Esteban⁷² con el FRELIMO, Frente de Liberación de Mozambique [Frente de Libertação de Moçambique], otro movimiento izquierdista de liberación nacional que hacía frente a la ocupación colonial portuguesa practicando la oposición armada. Sin embargo, esta idea para la cual se barajaron denominaciones como *Mozambique* o *Del Arca*

encarnados en Seku Touré, N’Krumah o Patricio Lumumba’ (Gubern, 1997b: 164). La investigadora Alicia Salvador Marañón lo estudia en su libro sobre UNINCI, acudiendo a fuentes diversas, entre ellas la correspondencia entre Gubern y Jordà, y una entrevista que le realizó a este último (Salvador, 2006: 371-372).

⁷¹ Alberto Elena observa en su génesis la influencia de Glauber Rocha (Elena, 2013: 138), que se había aproximado a la reflexión colonial africana filmado en el Congo la película *Der Leone have sept cabeças* (Glauber Rocha, 1969). Pere I. Fages, responsable de la sección distribuidora de la empresa productora de Esteva, contactó con el director brasileño para ofrecerle la posibilidad de filmar una película. Algo que se concretó en la firma de un contrato, en cuya consecución tuvo que ver también Ricardo Muñoz Suay. De ahí surgió *Cabezas Cortadas* (G. Rocha, 1970), en este caso la mirada colonial apuntaba a España en su relación con América, el protagonista, encarnado por Paco Rabal, era un esperpéntico dictador. No obstante, la no explicitud referencial hizo que el guion que se desarrolló pasase censura e incluso obtuvo la calificación de Interés especial (Riambau, 2007: 460). En la película estaba implicada la productora Profilmes. En palabras de Modesto Pérez Redondo, de Profilmes, tanto Muñoz Suay como esta empresa asumieron totalmente el proyecto cuando Fages y Esteva se desvincularon de él durante el proceso de montaje (Riambau, 2007: 462). La correspondencia de la época entre Muñoz Suay y Rocha también da a entender lo mismo (Riambau, 2007: 463).

⁷² Esteve Riambau y Casimiro Torreiro destacan el papel en este contacto de Manel Esteban, quien había sido asistente de dirección de Glauber Rocha en *Cabezas Cortadas*. Esteban se desplazó a París: ‘para entrevistarse con el brasileño Carlos Diegues y el mozambiqueño Ruy Guerra quien, entusiasmado por un proyecto que él no podía asumir al estarle vetada la entrada a su país, puso a sus colegas barceloneses en contacto con la dirección del Frelimo, instalada en Argelia, y dio algunas indicaciones sobre cómo localizar a los guerrilleros’ (Riambau y Torreiro, 1999: 352). De este modo, el viaje de Esteva para hacer un safari con su familia, que le dio la oportunidad de ir al país africano, se reconvirtió en el proyecto de filmación de una película con propósitos de denuncia anticolonial. En la filmación fue acompañado por Esteban y también por la intérprete Romy, su pareja de entonces.

de *Noé al pirata de Rhodes* no se concluyó a pesar de que se llegó a filmar en ese país, se conserva un posible guion y Manel Esteban junto con José María Nunes, colaboraron en la construcción de un montaje provisional⁷³. Riambau y Torreiro comparan el material filmico resultante con algunos de los intereses que habían plasmado en *Lejos de los árboles* como la fascinación por la ritualidad y el hecho de introducir elementos ficcionales dentro de un discurso aparente de no ficción⁷⁴. Tampoco fueron concluidas las experiencias africanas posteriores⁷⁵.

Estas incursiones en África de Jordà y Esteva, por lo menos en su concepción original desde sus contactos con organizaciones izquierdistas, no se podían llevar a cabo dentro de producciones cuyos cauces permitiría la legislación franquista. Su frustración llevó consigo, como concluye Alberto Elena, que ‘el cine español se vio privado de una aportación genuinamente anticolonial y, al no ver jamás la luz, los proyectos de Jordà y Esteva apenas si constituyen una realidad testimonial que no se pudo traducir en una reevaluación crítica de los coetáneos procesos de descolonización por parte de nuestro cine’ (Elena, 2013: 138).

⁷³ Riambau y Torreiro son los investigadores que han conocido en mayor profundidad los resultados audiovisuales de esta experiencia. Por ello, nos remitimos a su reflexión sobre estos proyectos (Riambau y Torreiro, 1999: 353-354). En nuestro caso, sobre las experiencias africanas de Esteva solo hemos tenido acceso, además de a los fragmentos que incluye Joaquim Jordà en su película *El encargo del cazador* (J. Jordà, 1990), a los materiales exhibidos en la exposición *Jacinto Esteva. A l'ombra de l'últim arbre*, celebrada en la Filmoteca de Catalunya entre el 20 de febrero de 2014 y el 11 de junio de ese año y lo proyectado en la sesión titulada *Jacinto Esteva, a l'Àfrica* que tuvo lugar también en la Filmoteca de Catalunya el día 6 de marzo de 2014. La sesión sirvió para presentar diversas filmaciones pero también para reflexionar sobre ellas, dado que contó con la presencia de expertos en la materia, como el propio Esteve Riambau, director de la Filmoteca de Catalunya, y de protagonistas directos, como Manuel Esteban y Romy, entre otros.

⁷⁴ Hacen referencia a escenas en las que tiene presencia ‘la muerte, la superstición, la tortura, la represión sexual’ (Riambau y Torreiro, 1999: 353) y también a ‘escenas como la de los negros que tiran sus lanzas, en cámara subjetiva, contra un búfalo previamente abatido o los tendenciosos encuadres del mandril crucificado’ (Riambau y Torreiro, 1999: 354).

⁷⁵ Como la que lo lleva a participar en una expedición en el año 1971, en la que se mezclaban gente con intereses empresariales con periodistas y fotógrafos, que atravesó varios países africanos. La suerte fue similar al proyecto anterior: títulos provisionales *La ruta de los esclavos* o *La isla de las lágrimas*, elaboración de guion y montaje esbozo hecho en esta ocasión por Nunes (Riambau y Torreiro, 1999: 355). Finalmente, cuando ya había liquidado su empresa Filmscontacto, la atracción africana de Esteva se concretó no en la conclusión de alguna de estas iniciativas filmicas sino en la participación en una empresa de safaris en la República Centroafricana (Riambau y Torreiro, 1999: 358). Ligado con esta actividad, está la faceta que da título a la aproximación que hace sobre él Joaquim Jordà en *El encargo del cazador* (1990), documental realizado posteriormente a la muerte de Esteva que tuvo lugar en 1985. Dentro de esta obra, la atención al cazador borra el posible interés militante por desarrollar unas prácticas filmicas sobre la liberación nacional en países de África, de la que no queda testimonio en el documental. Susan Martin-Márquez reflexiona sobre estas cuestiones en un texto todavía inédito pero de próxima publicación al que se ha tenido acceso y que se ha incluido en la bibliografía final.

En el contacto de Jordà con el MPLA había surgido la idea de plantear no solo un trabajo audiovisual en la colonia sino también en el país colonizador. El resultado fue *Portogallo, paese tranquillo* (Joaquim Jordà, 1969). Un documental en blanco y negro, filmado en 16 mm., para el que contó con la colaboración de Carles Durán. Ambos lograron el permiso de rodaje necesario bajo la excusa de una filmación sobre la arquitectura en el Algarve, contaron con la colaboración del operador italiano Fabrizio Castronuovo, principalmente para la filmación en exteriores, pero fueron Durán y Jordà los que asumieron personalmente las filmaciones de mayor riesgo político. La portuguesa residente en Italia, Maria Carrilho, fue quien les proporcionó los contactos (Jordà, 1992: 58, Torreiro y Riambau, 1999: 321, García Ferrer y Martí Rom, 2001a: 82...)

El título de la película ironiza con la aparente tranquilidad conseguida durante la dictadura portuguesa en el denominado *Estado Novo*⁷⁶. En el tramo inicial del documental se sitúa a las audiencias tanto geográficamente⁷⁷, como históricamente⁷⁸, subrayando la longevidad y pervivencia del fascismo⁷⁹ en Portugal. Tras la denuncia de los años de dictadura, la presentación continúa con su papel de potencia colonial. En este sentido, a pesar de que no se pudo llevar a cabo la filmación angoleña, el documental introduce un discurso anticolonial⁸⁰.

⁷⁶ La escena con la que se abre es una vitrina con aire de propaganda turística que incluye carteles de lugares como el Algarve o Barcelos y motivos de referentes tradicionales de la cultura popular portuguesa, como la figura del gallo de Barcelos. En la parte inferior de este escaparate se puede leer la frase de la que toma su denominación este documental.

⁷⁷ A la escena de apertura le siguen cuatro planos de un mapa, que avanzan en proximidad hacia la geografía continental portuguesa. Las imágenes de los mapas se acompañan por una voz over en italiano que presenta la localización del país (al suroeste de Europa) y algunos de sus datos básicos (superficie, fronteras, situación industrial...). Se habla en este marco introductorio del Estado español como la España de Franco [la Spagna di Franco].

⁷⁸ Se indican, con el sonido del fado *Na Rua do Silêncio* y presentadas en cartelas, algunos acontecimientos de la historia contemporánea de Portugal: desde la insurrección republicana fallida de Oporto en 1891 hasta el golpe de estado militar 1926, pasando por el asesinato del rey Carlos en 1908, la proclamación republicana del 1910, el golpe de estado de Sidonio Pais en 1917 y su asesinato en 1918. A continuación, se presentan las fechas de 1926, año en el que un golpe de estado propició un régimen militar y 1969, el de la producción de la película. El mencionado golpe de estado militar de 1926 fue el germen de autoritarismo precedente de la *Ditadura Nacional* (1928-1933) y del *Estado Novo* (1933-1974).

⁷⁹ Se muestra en pantalla la frase ‘43 años de fascismo’ [43 anni di fascismi] y la voz over subraya el hecho de que es ‘la dictadura fascista más antigua del mundo’ [la più antica dittadura fascista del mondo], esta frase se contrapone con la imagen en plano detalle de la inscripción ‘paese tranquillo’ [país tranquilo] que se encuentra debajo del escaparate con el que se abre el film.

⁸⁰ Las colonias portuguesas se localizan a través de un mapa. Una voz over presenta su superficie y población, mientras se incluyen imágenes de archivo sobre estos territorios y se enfatiza el lenguaje del

Cuando su filmación tuvo lugar, ya se había producido el traspaso de poder de António de Oliveira Salazar, que llevaba como primer ministro desde 1932, a Marcelo Caetano, que lo sucede en 1968 al frente de la dictadura. Hecho al que se hace referencia en el documental, que acude para ello a imágenes de archivo y también al recurso de filmar la pantalla de una televisión. La voz en over enumera el amplio currículum de Caetano y sus cargos de responsabilidad, lo que evidenciaba su carácter de hombre del régimen y continuador del mismo.

Este pedagógico inicio se adecuaba al público potencial del documental que era, en primer lugar, el italiano y no el portugués. La película tenía la nacionalidad de este país alpino y fue el episodio número 17 de *Terzo Canale*, serie documental que corría a cargo de la Sección de prensa y propaganda [Sezione Stampa e propaganda] del PCI (Taviani, 2008: 39).

La situación de este partido comunista italiano era en ese momento diferente a la de las otras organizaciones comunistas en el Sur de Europa. Algunas de las cuales estaban en el poder dentro del marco de un sistema político socialista, como Yugoslavia o Albania, otras desarrollaban su actividad en la clandestinidad, como las portuguesas, españolas y griegas. Tanto el PCF y como el PCI llevaban a cabo su actividad partidista en el seno de dos democracias occidentales como organizaciones de referencia en la izquierda, pero presentaban diferencias significativas⁸¹.

poder que no emplea el término colonias sino que acude al eufemismo de provincias de ultramar. Más adelante se retomarán estas cuestiones desde una óptica anticolonialista. El documental recoge sobre este tema reflexiones sobre el colonialismo de un miembro crítico del clero como José da Felicidade Alves. En encuentros con trabajadores, estudiantes, ex soldados y campesinos se hace mención a esta cuestión. Entre las problemáticas que se abordan están: la situación angoleña, el reclutamiento de las clases populares para la guerra colonial, las relaciones entre el capitalismo y el colonialismo en África, etc.. Además se recoge la intervención de Amílcar Cabral, dirigente del Partido Africano para la Independencia de Guinea y Cabo Verde [Partido Africano para a Independência da Guiné e Cabo Verde], que destaca la importancia de la oposición creciente a la guerra colonial en la juventud portuguesa, subrayando al movimiento estudiantil portugués y a los católicos. En otra escena posterior Cabral presenta públicamente por sus nombres y rango a militares portugueses que han abandonado la guerra colonial.

⁸¹ Como señala el historiador Marco di Maggio (2010), en un artículo incluido en el dossier que se dedicó al estudio comparado de estas dos organizaciones comunistas publicado en la revista *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, durante la segunda mitad de los años sesenta, bajo la secretaría general Luigi Longo (PCI) y de Waldeck Rochet (PCF), la primera organización exploró elementos de cambio en el movimiento comunista internacional y la segunda se mantuvo cercana a lo guiado desde los presupuestos soviéticos. No obstante, ambos partidos desapruban la intervención militar en Checoslovaquia de la Unión Soviética en 1968. La condena es explícita en el caso del PCI y más

Como ha estudiado el historiador Ermanno Taviani, el PCI poseía su propia compañía de producción y distribución denominada UNITELEFILM, en el próximo apartado se hablará también de UNICITÉ, la productora del PCF. UNITELEFILM se fundó en 1963 dependiente de la mencionada Sección de prensa y propaganda de la dirección del partido con el fin de centralizar todas las iniciativas de esta organización comunista italiana en el campo cinematográfico (Taviani, 2008: 39). Esta posición estructural dejaba claro el carácter que se le atribuía a la cinematografía producida por esta organización comunista italiana. El PCI continuaba así con la inquietud característica del comunismo de otorgar a la propaganda una función decisiva, algo que sucedió no solo en los países en los cuales se constituyó como régimen político en el poder, sino también en aquellos territorios dentro de los que la acción comunista se desarrolló en la oposición (Taviani, 2008: 22).

En su investigación, Taviani plantea la actividad de UNITELEFILM como productora repartida en tres sectores: las películas de propaganda para el PCI, las películas para los circuitos comerciales y las películas hechas en colaboración con los países socialistas (Taviani, 2008: 39). Dentro de esta actividad el film de Jordà se sitúa en el post-68 del que Taviani indica que exalta el internacionalismo, posición política que ya había estado presente UNITELEFILM desde su fundación (Taviani, 2008: 42). *Portogallo, paese tranquillo* no fue el primer documental hecho por un cineasta español para *Terzo Canale*, Helena Lumbreras había realizado en 1968 para esa serie de documentales un trabajo sobre España titulado *Spagna '68*, película a la que nos referiremos en capítulos posteriores.

tímida en el caso del PCF que hace un llamamiento a la reconciliación. Tanto el PCI como el PCF defendieron a los reformistas checoslovacos aunque con una intensidad diversa. La organización política francesa estaba interesada en estos procesos como reafirmación de la autonomía nacional de los partidos comunistas pero a esto unía su preocupación por la unidad en el seno del movimiento comunista internacional (Di Maggio, 2010). En cuanto a los movimientos estudiantiles y su participación en los sucesos del 68, la historiadora Giulia Strippoli plantea como reaccionaron ambas organizaciones políticas ante este estallido y el protagonismo del estudiantado en este movimiento de oposición. Como se sabe el PCF no aceptó el mayo francés, condenó su influencia gauchista desligándola de la masa de estudiantes y sacrificó el entendimiento de los nuevos movimientos sociales en favor de una imagen de estabilidad. El PCI mostró una mayor permeabilidad y una postura más abierta y nunca llegó al grado de carencia de autocritica y reafirmación de lo adecuado de sus políticas que mantuvo el PCF ante los mismos (Strippoli, 2010).

El carácter de noticiario [cinegiornale], construido desde la aspiración de comunicación alternativa que poseía *Terzo canale*, propiciaba que las estrategias de construcción del film se dirigieran a transmitir una información cuyo interés debía de ser legible para un público que se aproximaba a la situación de un país que no era el suyo⁸². Dentro de los marcos de legibilidad que exigía el noticiario, Jordà echa también mano de recursos enfáticos que no desvían la atención sobre el mismo sino que propician una mayor clarificación sobre un asunto concreto⁸³.

La presentación continúa con la mención de los que serán los protagonistas del documental. Algunos de los cuales se presentan con sus imágenes, nombres y organizaciones políticas de referencia, profesión o adscripción ideológica. Entre ellos⁸⁴ se encuentran políticos como Mário Soares, que llegará a ser primer ministro y presidente de Portugal, entonces militante de Acción Socialista Portuguesa [Acção Socialista Portuguesa]. Sobre la pantalla en negro la voz over indica que otras personas, por razones de seguridad, no habrá ni un nombre ni un rostro. Cuando regresan las imágenes a pantalla se pueden identificar con los grupos que la voz over va mencionando: soldados retornados de África, obreros, estudiantes, agricultores, militantes católicos... Para concluir con filmaciones urbanas de gente

⁸² Durante el documental se incluyen a través de elementos gráficos e intertítulos indicaciones específicas para el público italiano como: el cambio de la moneda portuguesa, el escudo, a la moneda italiana, la lira (cuestión que aparece en varias ocasiones), los años que lleva bajo una dictadura fascista Portugal en comparación con Italia, Alemania y España, lo que significa la PIDE (Policía Internacional y de Defensa del Estado [*Polícia Internacional e de Defesa do Estado*]) mostrando el desarrollo de estas siglas en italiano.

⁸³ Así sucede, con la explicación de la Policía Internacional y de Defensa del Estado. Tras introducir la pregunta en pantalla de qué es la PIDE, no se muestran imágenes policiales o que indiquen explícitamente violación de los derechos, sino que su acción represora se transmite en esta parte del documental desde una escena protagonizada por el travelling lateral de la calle filmada desde un coche que es interrumpida hasta cuatro veces por las siglas de esta policía y el desarrollo de su sentido en italiano. Al hacerlo en un tramo de tiempo que no llega a los diez segundos logra una sensación de parpadeo. Algo que se acompaña sonoramente por el estridente sonido de una sirena.

⁸⁴ De este modo son presentados Manuel Alegre, del que se indica en su presentación su militancia en Frente Patriótico de Liberación Nacional [Frente Patriótica de Libertação Nacional]. José da Felicidade Alves, que aparece todavía en su condición de sacerdote, de la que será apartado por sus posicionamientos políticos. António Barracosa, de la Liga de Unidad y Acción Revolucionaria [Liga de Unidade e Acção Revolucionária]. Castro Soromenho, al que se refiere la voz over como dirigente de Acción Socialista [Acção Socialista]. Nuno Teotónio Pereira presentado como arquitecto católico y también opositor al salazarismo. Cabral y Soares, a los cuales nos referimos en el texto principal completan esta nómina.

paseando y en un mercado identificadas con ‘un gran protagonista, el pueblo, que desde hace 43 años vive en Portugal, país tranquilo, un país fascista’⁸⁵.

Las problemáticas que se enuncian comienzan con las inquietudes de algunos operarios, que plantean cuestiones salariales, se subraya las peores condiciones de la mujer y los problemas con el transporte desde los barrios de los obreros a sus puestos de trabajo. Su intervención y las imágenes del trabajo obrero que se introducen, se contraponen con los discursos del poder, mostrando intervenciones televisadas de Marcelo Caetano demandando sacrificio, señalando que el capital no tiene derecho a someter a los hombres como esclavos, alabando las virtudes del trabajo bien hecho. El documental incluye también animaciones críticas, intertítulos que subrayan alguno de los asuntos mencionados o introducen los aspectos que se van a tratar, fotografías que ilustran y refuerzan la verosimilitud del discurso e intervenciones en forma de entrevista de los opositores. Se reflexiona sobre la censura, las continuidades entre Salazar y Caetano, las acciones represoras de la policía política, las luchas obreras y estudiantiles, la Iglesia⁸⁶, la emigración portuguesa, la lucha armada, el colonialismo, etc... Y a lo largo de la obra se repite en varias ocasiones la frase *Portogallo, paese tranquillo*, filmada en una vitrina aparecida al inicio del film, como leitmotiv en reiteración irónica que incide en la verdadera situación política de Portugal⁸⁷.

Nos hemos detenido en este documental de Jordà porque se enfrentó a problemáticas comunes que resolvió con alguno de los métodos de trabajo característicos a los que recurrieron también aquellas películas filmadas en el Estado español que tomaron como eje central de su construcción las luchas de la oposición durante el tardofranquismo. Jordà planteó un rodaje clandestino sobre

⁸⁵ La frase original es: ‘un grande protagonista: il popolo che da 43 anni vive nel Portogallo: paese tranquillo, un paese fascista’. Traducción propia del italiano. La idea de país fascista se refuerza con la fotografía de un miembro de las fuerzas del orden con un arma, algo que transmite la sensación potencial de una acción represiva con el viandante que lo precede y que también muestra la imagen. El siguiente plano se vuelve a centrar en esta foto fija pero solo mostrando al policía.

⁸⁶ El entonces sacerdote José da Felicidade Alves critica algunas de las acciones y posicionamientos de Pablo VI, entre ellas cómo se desarrolló su visita a Fátima.

⁸⁷ La repetición es un recurso estilístico al que recurre Jordà en el documental, como deja patente su final en el que se repite la última frase que se pronuncia en la obra: ‘Nosotros somos tanto colonizados como colonizadores’. La frase original es: ‘Noi siamo tanto colonizzati quanto colonizzatori’. Traducción propia de italiano.

cuestiones que escapaban de la legalidad en una de las dictaduras de la Europa del Sur. En su filmación contó con un pequeño equipo y los procesos de posproducción se realizaron en una democracia europea, es decir, fuera del país en el cual se centra principalmente la historia. Para llevarla a cabo contó con la complicidad de la militancia comunista de ese país, formalizada en este caso como producción de UNITELEFILM. Las redes internacionales serán claves para el funcionamiento de iniciativas como la Comisión de Cine de Barcelona y el Grupo de Madrid, como se verá en próximos apartados.

A pesar de su carácter legal dentro del contexto italiano la película se quedaba también fuera de los límites de lo que se podía exhibir en España en los cauces establecidos por la oficialidad⁸⁸. Mejor recepción tuvo en otras latitudes, tal y como demuestra su premio en la RDA (República Democrática Alemana), un país socialista, en el que obtuvo la Paloma de Oro [Goldene Taube] (García Ferrer y Martí Rom, 2001a: 83, Manresa, 2006b: 97), en el festival de Leipzig, evento especializado en el cine documental y cortometrajes que prestaba una especial atención al cine político. En esa edición la película de Jordà coincidió con *Largo viaje hacia la ira* (L. Soler, 1969) que abordaba la cuestión migrante en el interior del Estado español. En líneas posteriores se retomará la figura de Soler por ser un nodo dentro de la red de las PFT, en su faceta de cineasta, de docente, de colaborador técnico con realizadores que tendrán un peso significativo dentro de nuestro relato, como Antoni Padrós o Helena Lumberras, y de escritor cinematográfico que se preocupó por elaborar un relato histórico del cine independiente español (Romaguera y Soler, 2006).

Portogallo, paese tranquillo fue el primer trabajo del período italiano de Jordà, dentro del cual realiza varias películas para la productora del PCI. Recordando esta etapa Jordà afirmó que:

Las películas me parecen muy flojas. Ahí sí que estoy al servicio de alguien, de una manera deliberada, consciente y además asumida eso es una losa muy pesada. Las volví a ver hace algunos años en la Filmoteca de Cataluña y me quedé bastante frío.

⁸⁸ Jordà no se olvida de Franco en la reflexión final sobre el colonialismo portugués y la implicación de los intereses internacionales en el mismo, algo que acompaña con una sucesión de imágenes de líderes internacionales construyendo un collage de cómplices en cual incluye una fotografía de Franco con Salazar. Este collage de imágenes es un buen ejemplo de la utilización rítmica de la repetición de motivos como recurso estilístico.

Yo recordaba *Portogallo, paese tranquillo* (1969) como algo divertido y, en cambio, me di cuenta de la pobreza, de la escasez figurativa que tenía aquel material. Era difícil hacerlo, de acuerdo, pero pienso que le saqué muy poco partido (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006: 67-68).

En su evaluación de esa etapa, este cineasta catalán calificó a *Lenin vivo* (Joaquim Jordà y Gianni Totti, 1970), otra de sus películas para UNITELEFILM, como 'encargo hagiográfico' que surgió raíz del centenario de Lenin, subrayando el interés que tendría su difusión dentro de las sedes del partido comunista italiano (Riambau, Salvadó y Torreiro, 2006: 68). Además, la bibliografía (Riambau y Torreiro, 1999: 322, Manresa, 2006a: 81, Manresa, 2006b: 95, Aubert, 2009: 266-267...) y el propio Jordà (Jordà, 1992: 59, García Ferrer y Martí Rom, 2001a: 84...) se refieren a una película titulada *Il perchè del dissenso* (Joaquim Jordà, 1969) realizada para UNITELEFILM. Para entender la dificultad de su estudio hay que tener en cuenta el escaso análisis que ha tenido esta experiencia en la bibliografía mencionada. La descripción que Jordà daba en 1992 sobre este proyecto era el siguiente:

Cortometraje-documental hecho en Roma, 1970, también producción de UNITELEFILM. Parte de una 'crónica de sucesos', la bomba que los fascistas italianos arrojaron en el lugar donde se reunía una especie de Concilio paralelo de 'curas rojos'. Acudí allí con la cámara, filmé los restos de la bomba y algunas intervenciones, y convoqué en otro lugar a los curas vascos asistentes para que hablaran sobre la situación en Euskadi. Supongo que la copia también se ha perdido (Jordà, 1992: 59).

En el AAMOD se conserva una película hecha para UNITELEFILM catalogada bajo el nombre de *L'altre Chiesa*. El director que consta en la ficha es Joaquim Jordà, el año que se atribuye es 1970 y se realiza con Castronuovo como operador, que ya había colaborado con *Portogallo, paese tranquillo*. En nuestra visita no estaba disponible porque todavía se encontraba en proceso de restauración, tarea que ha asumido la Filmoteca de Catalunya. No obstante, si comparamos la sinopsis de la película, su descripción y la transcripción que se conserva en el archivo italiano, indican que se tratan de un trabajo que toma como base la misma experiencia y se construye como menciona Jordà. La próxima puesta a punto de la copia abrirá nuevas perspectivas de investigación sobre la misma.

La filmografía del período italiano que elabora Laia Manresa se completa con dos iniciativas llevadas a cabo fuera de UNITELEFILM (Manresa, 2006a: 81). La primera fue una experiencia performática que se generó a partir de un proyecto que no se

concluyó pero que dio como resultado *I tupamaros ci parlano* (Joaquim Jordà, 1969)⁸⁹. La segunda es *Spezziamo le catene*, en cuya realización colaboró con el cineasta Ivo Barnabó Michele (Manresa, 2006a: 81). En el proceso de escritura de la tesis doctoral no constaba la localización de ninguna copia y la bibliografía reciente apunta también a esta ausencia (Aubert, 2009: 267). No obstante, acudir a los testimonios sobre este trabajo resulta útil para una mejor comprensión de las corrientes que se están dando en la izquierda y cómo están actuando con respecto a la cinematografía. Jordà lo recuerda como un film de autoría colectiva sobre los movimientos autónomos obreros, que se decide no firmar, centrada en una huelga en la empresa de coches Alfa Romeo (García Ferrer y Martí Rom, 2001a: 85). En su libro sobre la Escuela de Barcelona, el especialista en cultura española Jean-Paul Aubert lo plantea como una reconciliación entre Jordà y la extrema izquierda, particularmente con el grupo Lotta Continua (Aubert, 2009: 267)⁹⁰, en ese momento una de las organizaciones de la izquierda extraparlamentaria italiana que defendía los procesos de autonomía obrera. Como había sucedido con el PCE Jordà se alejó también del PCI y derivó hacia posiciones que cuestionaban desde la izquierda revolucionaria los posicionamientos de este partido. Después de una serie de proyectos frustrados⁹¹, Jordà abandonó temporalmente las prácticas fílmicas y desde el contacto con un grupo de disidentes del PCI se volcó en la política dentro

⁸⁹ Nació como reacción a un material fílmico referente a los Tupamaros que no llegó y en su ausencia improvisó un *happening* en Porreta Terme, donde tenía lugar la Mostra internazionale del cinema libero, en la que se utilizó la apropiación e intervención sobre una obra previamente constituida, cuyas partes se colocaron en el inicio y el final, por el medio ‘centenares de metros de “cola” de montaje’ (Jordà, 1992: 59). Estos recursos característicos del cine de experimentación formal se pusieron al servicio de las inquietudes políticas de Jordà, dando lugar a una experiencia alejada de la ortodoxia militante, que se desviaba de las estrategias habituales de la no ficción y cuestionaba los modelos de representación hegemónicos: Haciendo confluir así, tal como él afirmó, ‘dos de las tendencias en boga por aquellos años: el militantismo y el *underground*’ (Jordà, 1992: 59). Jordà recordaba la experiencia del siguiente modo: ‘Era una película tan imposible que me pareció fascinante. Era tremenda, estupenda. Era un ejercicio muy divertido, similar a una película irreplicable que hice por encargo de un festival de cine militante que se celebró en Porretta Terme. Yo tenía encargado un material sobre los Tupamaros, la guerrilla urbana de Uruguay de los años sesenta y setenta, que jamás llegó y cuando fue la hora de la proyección, pedí un cortometraje de Mario Handler que se llamaba *Liber Arce, liberarse* (1969). Proyecté la primera mitad de este film, dejé la pantalla en blanco y, durante una hora y media, desde la cabina improvisé la banda sonora explicando quiénes eran los Tupamaros, de dónde salían, cómo funcionaban. Al final, proyectaba la segunda parte del cortometraje’ (Riambau, Salvadó, Torreiro, 2006: 73).

⁹⁰ La consulta de la bibliografía sobre cine militante italiano escrita en los años setenta confirma esta ligazón (Rosati, 1973: 98).

⁹¹ Uno de ellos fue la adaptación de la novela *Talón de hierro* [The Iron Heel] de Jack London (1908) que contaría con la producción de Lotta Continua y que finalmente no se realizó (Riambau y Torreiro, 1999: 323, García Ferrer y Martí Rom, 2001a: 85, Aubert, 2009: 267...).

del movimiento autónomo. Su etapa italiana, que duró aproximadamente cuatro años, desbordó el interés específico por el antifranquismo y lo convirtió en el cineasta estatal que durante este período mejor representó el internacionalismo. Por otro lado, las huellas del aprendizaje político italiano, tienen continuidad cinematográfica en el obrerismo de *Numax Presenta!* (Joaquim Jordà, 1979-1980), película que trataremos en relación de los procesos de declive de las PFT.

4.10. Expresiones de la revuelta

Dentro de la situación que estamos contextualizando a lo largo de este capítulo no se puede obviar la influencia del mayo parisino. La revuelta francesa del 68 fue el epicentro simbólico y también el acontecimiento al que mayor atención ha mostrado la historiografía dentro de una serie de procesos cuestionadores de espectro más amplio en los cuales el Mayo del 68 sirvió de escaparate privilegiado. Las rupturas del 68 trascendieron tanto de esa fecha, películas como *La Chinoise* (Jean Luc Godard, 1967) evidenciaban ya la efervescencia política de esos años, como de la geografía parisina.

Los insertos de prensa contemporánea en *Sexperiencias*, ficción fílmica realizada por el portugués afincado en Barcelona José María Nunes en 1968, transmiten la impresión de un mundo convulso⁹² y sirven también para mostrar la amplitud de la oposición estudiantil (México, La Paz, Río de Janeiro, Nagpur, París, Berkeley...). En la pareja protagonista de *Sexperiencias*, cuya historia está continuamente interrumpida dentro de una narrativa fragmentada, se escenifican los conflictos generacionales. Ella, más joven, demuestra otra actitud vital a la hora de entender las relaciones, las drogas, la política... Aspectos problemáticos para que fuesen planteados explícitamente en una ficción audiovisual dentro de la legalidad franquista. Finalmente, la película de Nunes fue prohibida por la censura para su exhibición, por lo que su circulación pasó a ser clandestina y formó así parte de ese grupo de películas terminadas que la legalidad impedía mostrar, lo cual no quiere

⁹² Con referencias a la guerra de Vietnam, la invasión de Praga, el terremoto en Irán que causó la muerte de miles de personas, el asesinato de Luther King, las protestas por la Junta Militar de Perú, la petición de libertad para los griegos, el peligro de una guerra civil en Panamá, etc.

decir que no se llegase a proyectar sino que lo hizo en espacios alternativos dentro de las PFT⁹³.

Aunque situada fuera de los epicentros simbólicos de los relatos internacionales del 68, el Estado español no fue ajeno a los procesos de protesta asociados con el final de los años sesenta, como ya se ha tratado en el caso del movimiento estudiantil⁹⁴. La producción de UNITELEFILM *Spagna '68* (H. Lumbreras, 1968), filmada clandestinamente en Barcelona y Madrid en la primavera del 68, testimonió algunos de los frentes de oposición que se estaban llevando a cabo contemporáneamente en la oposición a la dictadura. A ella nos referiremos en el caso del estudio dedicado a Helena Lumbreras y al Colectivo de Cine de Clase.

Cabe también señalar, la diferente actitud que mostró el PCE con respecto al PCF en relación al Mayo del 68. En el caso de la organización española fue de apoyo al movimiento estudiantil francés. En su estudio histórico sobre el PCE, Gregorio Morán planteó que estos sucesos parisinos le sirvieron a la dirección del partido comunista español para tomar mayor conciencia sobre la importancia del estudiantado si deseaba continuar con su crecimiento en número de militantes y acciones. Morán vincula las posiciones del PCE, y específicamente de Santiago Carrillo, con respecto al mayo francés con su apoyo al reformismo checoslovaco, en lo que respecta a una mayor sintonía con la juventud española (Morán, 1986: 438). Decisiones difíciles dentro de la geopolítica internacional de un partido que había hecho de París el centro de operaciones principal de su dirección y cuya 'cúpula exiliada dependía de la financiación soviética' (Preston, 2015: 281).

En relación con el movimiento de Mayo del 68 la revista francesa *Cahiers du cinema* publicó un dossier sobre los Estados Generales del Cine (EGC) [États Généraux du Cinéma] con información sobre su génesis, cronología, propuestas y derivas en agosto de 1968 (VV.AA., 1968: 23-46). Los redactores de esta publicación habían estado implicados en los EGC y siguiendo la cronología que publican se puede decir

⁹³ Uno de los cineclubes en las cuales se proyectó fue el mencionado Cineclub de Ingenieros ('Programación 1973-1974', 1974: 19).

⁹⁴ Si en el apartado anterior se vio como los sucesos universitarios de Madrid en 1956 llegaron hasta el Colegio de España en París, esta institución se vio también afectada por las revueltas del 68. En ese contexto de agitación política el Colegio de España fue ocupado y, posteriormente, clausurado. Su reapertura no se produjo hasta 1987.

que se constituyen el 17 de mayo. Para su funcionamiento se organizaron en comisiones de trabajo y apoyaron una huelga indefinida ('Proyectos para', [1968] 1988: 234). Sin embargo, dentro de este proceso huelguístico se acordó permitir la actividad de filmación de películas que concerniesen 'a movimientos estudiantiles y obreros, o a las negociaciones sobre el Vietnam' ('Proyectos para', [1968] 1988: 234) y que estos trabajos no llevasen firma. Tras la presentación de proyectos discutidos en asambleas, a lo largo de su moción final, 'considerada simple base de trabajo' ('Proyectos para', [1968] 1988: 234), se proponían una serie de cambios estructurales protagonizados por los procesos autogestionarios⁹⁵. En esta moción final se localizaba el nacimiento de los EGC en 'un movimiento popular de contestación y de lucha contra el orden económico, social e ideológico vigentes, el del capital protegido por el Aparato de Estado' ('Proyectos para', [1968] 1988: 245).

Sobre las Jornadas... de Sitges, Hernández y Pérez destacaron que: 'se adelantaron en casi un año a los sucesos parisinos del mayo de 1968, cuando se convocaron los Estados Generales del cine francés y se lanzaron revolucionarias propuestas emparentadas con las que venimos tratando' (Hernández y Pérez, 1998: 36). La magnitud e implicación del sector de profesionales del audiovisual francés que tuvieron los EGC, dificulta la comparación con Sitges, que tuvo un limitado alcance y en las que estuvo representado un sector menor del sector cinematográfico español. Si asumimos esta gran diferencia, imprescindible para no sobredimensionar las Jornadas... de Sitges, sí que es posible observar ciertas afinidades con el mayo parisino. Además del componente generacional y los contactos que se han observado con el movimiento estudiantil, como en los EGC, hubo en Sitges proposiciones de transformación estructural de la cinematografía, aunque concretado a la realidad estatal del momento que cercenaba libertades básicas, comenzando por la inexistencia de sindicatos legales de base democrática.

⁹⁵ Las propuestas de esta 'Moción final' eran en síntesis: la abolición de monopolios; la creación de un organismo nacional y único para la distribución y exhibición de las películas con participación en las salas; creación de un organismo nacional de medios técnicos; autogestión; elección y límite temporal de los responsables susceptibles a ser revocables por las instancias que las han elegido; los grupos autogestionados que se generen estarán libres de los intereses capitalistas del beneficio; la abolición de la censura; la renovación de la enseñanza, autogestión para los estudiantes y enseñantes y la apertura de la educación a todas las clases sociales; unión cercana entre el cine y la televisión, también autogestionada e independiente del poder y del dinero ('Proyectos para', [1968] 1988: 245)

Finalmente, Sitges y los EGC fueron un espacio para la revuelta, en un grado diferente, en el que fueron transgredidos los postulados del oficialismo gubernativo y se vieron desbordados los partidos hegemónicos de la izquierda. En su desarrollo asumieron predominantemente posiciones ideológicas que se situaban fuera de ellos. Las Jornadas... de Sitges trascendieron el mencionado carácter de 'plataforma democrática' previsto por los organizadores (Fages, 1987: 72) y en su propuesta de llevar a cabo los postulados sitgistas, Antonio Artero, su máximo representante, evidenció su influencia situacionista, corriente que también impregnó al movimiento de mayo.

A lo largo de este punto se ha observado como los posicionamientos de transgresión ya estaban presentes en Sitges: chocaron con la legalidad, tuvieron continuidad en algunos de sus asistentes y estuvieron presentes en relatos sobre el cine español que se produjeron en los años finales del franquismo y los inicios de la transición democrática. Las Jornadas... de Sitges también ejemplificaron algunas de las fisuras que se estaban dando en la izquierda y conectaron con focos subversivos de la sociedad española, como el movimiento estudiantil y la militancia política. Todo esto hace que a la hora de presentar las PFT desde el tardofranquismo traslademos nuestro relato a las Jornadas... de Sitges como experiencia-umbral que señaló los límites de las posibilidades legales y apuntó hacia su transgresión

En la presentación del ciclo cinematográfico *Les brigades de la llum. Avantguarda artística i política al cinema espanyol (1967-1981)*, celebrada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona el 31 de marzo del 2005, Julio Pérez Perucha, comisario del programa, relataba de forma muy explícita la voluntad de estar al margen que practicaron algunos cineastas desde los estertores del franquismo. Como explicaba Pérez Perucha, en ese momento:

Hay un conjunto de cineastas que se plantean que se van, que no quieren saber más del asunto, que no quieren discutir con los censores, que no quieren discutir con los Directores Generales, que no quieren discutir con los administradores, que no quieren discutir con los burócratas y que no quieren discutir con nadie y que, en pocas palabras, ¡Qué se vayan al carajo! Que ya no tragan más. Y salen de la legalidad⁹⁶.

⁹⁶ Transcripción propia a partir del archivo sonoro original recuperado el 16 de julio de 2015 de <http://www.macba.cat/media/brigadas/perucha.html>

Aunque no acude al concepto que tomamos como base para la articulación de esta tesis doctoral, Pérez Perucha sintetiza de este modo unas prácticas fílmicas que nosotros hemos denominado de transgresión.

'(...) sin preguntar a nadie dónde estaba el 18 de julio de 1936,
sino hacia dónde caminan hoy'

Dolores Ibárruri (Pasionaria)

5. Las PFT y sus tejidos de complicidades

Este último tramo del desarrollo general del objeto de estudio entra desde sus inicios de lleno en el mismo, de ahí que sea el más amplio, y comienza con la investigación de una figura referencial para las PFT, Pere Portabella, cineasta que volverá a reaparecer en varios capítulos de la tesis doctoral.

En relación a él se articula una reflexión introductoria con respecto a la exhibición de sus obras en los territorios de la institución-arte, una estrategia que sirve para llamar la atención desde su status actual sobre las condiciones de producción a las que se enfrentaron originalmente sus PFT. A continuación se desarrollan cuatro apartados en los que se analizan sus primeras películas fuera de los marcos legales, su militancia en la acción unitaria, la presencia de este activismo en su cinematografía y se clarifica su relación con la Comisión de Cine de Barcelona, algo que sirve además para plantear la posición que le otorga Portabella a la actividad cinematográfica en relación con el trabajo político que estaba llevando a cabo en esa época.

En los siguientes puntos se tratará la emergencia del cine militante en la cultura cinematográfica internacional y su realidad concreta en el Estado español. Dentro de estos marcos, en los que también se estudiarán iniciativas de difusión de las PFT como El Volti, la CCB servirá de hilo conductor. Esta experiencia colectiva había asumido como uno de los precedentes para sus modos de hacer cine al margen de la legalidad a Pere Portabella pero también a Llorenç Soler (Doc. 1), a cuyas PFT nos referiremos en los próximos apartados y en otros capítulos de la tesis. Por otro lado, se subraya el hecho de que las relaciones que hicieron posibles las PFT no se

sustentaron en los mismos parámetros que los vínculos profesionales. Las personas implicadas en esta red de afinidades ayudaron a la producción, proyección y circulación de esas películas en una gran variedad de formas. Esta existencia de un tejido de complicidades, necesaria para llevar a cabo unas prácticas fuera de lo legalmente establecido, desbordó las geografías del Estado español, como se demostrará a la largo del desarrollo del objeto de estudio,.

El análisis de la película *París, junio 1971* (CCB, 1971) y sus relaciones con el PCE, sirve como pie para analizar una serie de experiencias cinematográficas protagonizadas por la oposición antifranquista y determinadas por sus relaciones internacionales, también con medios televisivos extranjeros, tanto a nivel de producción como de difusión. A lo largo de estos apartados se presta también atención a la emigración activista española y a sus proyectos en relación con la financiación, distribución y exhibición de las PFT, destacando la importancia de Comisiones Obreras. La mirada hacia la acción exterior de la CCB servirá también para indicar las fronteras difusas que existían entre la representación fuera del Estado español de esta iniciativa y el Grupo de Madrid, colectivo que protagonizará uno de los casos de estudio.

Finalmente, se destaca la emergencia no solo de modos de hacer cine en colectivo en el campo de la producción sino también relacionados con otros ámbitos, como la distribución, abordando la Central del Curt desde su carácter de distribuidora de cine marginal, para posteriormente, avanzar hacia la emergencia del concepto de cine alternativo y cerrar con la aspiración de lo nacional-popular, cuestiones entendidas desde sus expresiones fílmicas y debates cinematográficos en torno a las PFT.

5.1. Pere Portabella y los márgenes

En el momento en el que se está escribiendo esta tesis doctoral, Portabella se ha convertido en uno de los cineastas estatales cuya obra más interés ha despertado en las instituciones museísticas internacionales¹. Esta atención desde la

¹ Además de ser objeto de ciclos retrospectivos en espacios como el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2001) o la Tate Modern de Londres (2011), entre otros, se debe de subrayar que sus películas no solo han sido exhibidas sino que forman parte de las colecciones del MoMa de Nueva York, el Centre Pompidou de París o el MACBA de Barcelona. Con respecto a la atención que le dedicaba desde la institución-arte a sus trabajos, Portabella afirmaba que sus películas interesaban a los museos no porque fuesen 'mejores que otras sino porque simplemente planteo una narrativa mucho más adecuada a lo que les interesa. Yo pasé por los movimientos conceptualistas, por todas estas experiencias de las vanguardias, toda la experiencia del informalismo, y planteé sencillamente lo que

institución-arte no puede hacer olvidar las condiciones en las que se gestaron algunas de sus películas, como PFT desarrolladas desde el último tramo de la dictadura franquista. Algo que las situaba en un territorio de oposición, fuera de los espacios discursivos que permitía la restrictiva legalidad. Una condición subterránea que compartía la clandestinidad de su militancia política no orgánica pero asumiendo tareas de responsabilidad en iniciativas unitarias, como se expondrá en líneas posteriores.

Acudir a una breve comparativa histórica relacionada con su exhibición museística en el MoMa de Nueva York puede ayudar a comprender la evolución sobre las trabas que se impusieron a sus películas desde la administración franquista y el lugar que ocupan actualmente. Tal y como ha estudiado el historiador del cine Josep Torrell, en 1972 se programó *Vampir-Cuadecuc* (P. Portabella, 1970) en el MoMA de Nueva York (Torrell, 2001a: 309). Su director había sido invitado a este acto para presentar el largometraje en persona, pero finalmente no pudo asistir porque la administración franquista le había denegado el pasaporte (Portabella, [1972] 2001: 283). En el evento se leyó un texto suyo en el que se denunciaba la marginación forzada de la película, la ausencia de libertades y la represión a la que era sometida la ciudadanía en España (Portabella, [1972] 2001: 281-284). En este texto introductorio, Portabella proclamaba que *Vampir-Cuadecuc* era uno de los primeros ‘filmes marginados’ (Portabella, [1972] 2001: 282) hechos en España. Este cineasta catalán se desligaba del sistema en su compromiso con el cuestionamiento de los

era básico en aquellos momentos. En los años sesenta, yo soy tardío. Pero en este sentido, esta es la razón por la cual yo estoy en los museos’. Esta entrevista fue elaborada por Tati Picazo y Xose Prieto Souto en el marco de un trabajo académico y fue registrada en vídeo en Barcelona el 13 de mayo del 2007 por Tati Picazo. Marcelo Expósito, quien comisarió en el año 2001 la exposición *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* en el MACBA, explicaba este interés por su figura dentro de los cambios que se estaban produciendo en las políticas de las instituciones artísticas: ‘en la última década, estamos asistiendo a un importante repunte de ciertas políticas de crítica de las instituciones (en prácticas artísticas, curatoriales, historiográficas, museográficas), algunas de las cuales han sabido percibir cuál es esa latencia de la obra de Portabella que permite su provechosa reactivación, y no canonización, que la conecta de nuevo con la caudalosa corriente que tiene su origen histórico en la doble matriz generativa de Duchamp: rigor analítico, agresividad lúdica, crítica, goce y política’ (Expósito, 2001: 4). Otro hecho que ejemplifica esta atención de la institución-arte hacia Portabella es que fue el único artista vivo procedente del Estado español invitado a la Documenta XI de Kassel. En su página web se puede encontrar más información en relación a los vínculos de su cinematografía con los museos y la institución-arte: <http://www.pereportabella.com/cat/museus> Contenido recuperado el 20 de agosto de 2015. El proceso de escritura de la tesis doctoral coincidió con la edición de dos packs, uno de Intermedio en España y otro de *Blaq Out* en Francia, que recogía sus obras en DVD. Al respecto se puede consultar la reseña publicada en la revista *Secuencias* sobre ambas ediciones escrita como trabajo complementario realizado a lo largo del período doctoral (Prieto Souto, 2014: 159-162).

códigos hegemónicos establecidos para la expresión cinematográfica y como única forma de desarrollar un cine de oposición, burlando para ello los controles administrativos de la dictadura.

En el evento de proyección en el MoMa se firmó un escrito de protesta dirigido al embajador español en los Estados Unidos y entre las personas que firmaron el documento se pueden leer nombres como los de Román Gubern y el del cineasta Jonas Mekas (Torrell, 2001a: 309). A lo largo de su investigación sobre la circulación de esta película en Estados Unidos, Torrell destacó que durante el acto 'se produjo un altercado, al levantarse el crítico cinematográfico del periódico barcelonés *La Vanguardia*', un diario que por entonces se llamaba *La vanguardia española* y cuyo corresponsal en Nueva York era Ángel Zuñiga, 'para negar la existencia de problemas político-administrativos que impidieran la salida al extranjero de Portabella' ([1972] 2001: 309). El MoMa adquirió una copia de *Vampir-Cuadecuc* y este título pasó así a formar parte del archivo fílmico del museo neoyorquino.

En el año 2007 la misma película se volvía a exhibir en el MoMA dentro de un ciclo dedicado específicamente al director catalán² que, esta vez sí, viajó a Nueva York, sin problemas de pasaporte generados por la administración, y presentó el que entonces era su último trabajo fílmico *Die Stille vor Bach* (P. Portabella, 2007). Además participó en el simposio *A Catalan Master Filmmaker in New York (At Last)*, cuya denominación hacía referencia en su parte final a lo sucedido en 1972 y que fue organizado en la *New York University*³. Fuera de toda indignación, el corresponsal de *La Vanguardia*, un diario en cuyo nombre ya no aparece el adjetivo española, tituló sobre este ciclo: 'Pere Portabella entra en el canon del cine artístico con una retrospectiva en el MoMa' (Bassets, 2007: 50).

5.1.1. Salir de la legalidad

A pesar de la reiteración terminológica, en síntesis se puede decir que *Vampir-Cuadecuc* es un ejercicio fílmico con el que Portabella 'vampirizó' una

² El programa se puede consultar en: <http://www.moma.org/visit/calendar/films/556> Recuperado el 15 de mayo del 2015.

³ El programa se puede consultar en: <http://cems.as.nyu.edu/object/cems.ne.catalansymposium> Recuperado el 15 de mayo del 2015.

película de vampiros, *El conde Drácula* (J. Franco, 1970). El trabajo se consiguió sacar adelante gracias a la complicidad del director Jesús Franco, que permitió llevar a cabo la propuesta de filmar en paralelo al desarrollo de su rodaje. La obra de Portabella no es una copia o un *making-of* que argumente el cómo se hizo, sino que desde el proceso de creación de una película se construye otra que se desvía de este trabajo⁴ y muestra las condiciones materiales de su producción⁵. La obra se sitúa así en un 'límite indescifrable entre documental y la ficción', como indica Rubén Hernández en un ensayo en el cual toma los films de Portabella como objeto privilegiado para vehiculizar su reflexión (Hernández, 2008: 87). Frente a la adscripción en puridad a la ficción o a la no ficción, resulta más preciso hablar de un trabajo sobre los códigos cinematográficos desde la deconstrucción (Hernández, 2008: 157). Un modo característico de hacer cine desde la lectura y reescritura de otra obra que se articula, en este caso, con el objetivo de 'poner al descubierto el poder de sugestión del espectáculo cinematográfico' (Brossa y Portabella, [s.f.] 2001: 276).

El final no hace sino afirmar la situación ambigua entre ficción y no ficción y la capacidad de deconstrucción de este trabajo. En el epílogo de la película, Christopher Lee, protagonista de *El conde Drácula*, aparece en un registro diferenciado separándose del rol ficcional anterior. Ya se había visto previamente en la película cómo se despoja de algunos de los elementos que lo caracterizaban como vampiro y ahora aparece relatando la muerte de Drácula en el libro de Bram Stoker (*Drácula* [Dracula] 1897). La filmación de esta última escena se interrumpe a propia petición de Lee y comienza de nuevo con su doble reflejo en un espejo. El actor ya no interpreta a un vampiro sino que relata en el *backstage* la muerte del personaje que encarna en la ficción audiovisual de Franco dentro del libro que lo

⁴ A Pere Portabella no le gustó la película de Jesús Franco. En la época la calificó como 'el peor de los filmes de Franco, vacío, frío e incluso sin sustos, quizá porque trabajé sobre el filme y en mi caso, personajes, luces y decorados son los mismos, sólo varía el tratamiento de negativos, movimientos de cámara... al objeto de crear una atmósfera especial' (Vilella, [1972] 2001: 279).

⁵ Portabella explicó del siguiente modo la elaboración de su película: 'Seguía un rodaje con unos elementos de ficción que me interesaban. *Vampir*, desde el punto de vista conceptual, es una idea, el planteamiento de una práctica cinematográfica y un desarrollo sin perder la línea preestablecida. El peligro radicaba en las falsas pistas servidas en forma de *gags*, ridiculizaciones, hasta en el juego erótico: el esfuerzo era de selección cada día de rodaje una aventura ya que desconocía el guion pero no la obra de Stoker, el esfuerzo también consistía en seguir una línea precisa del filme. Yo rodaba igualmente en los ensayos, entonces era cuando más articulaba sobre los personajes, los vestuarios, las expresiones... desvinculados de la ficción pero que, convenientemente montados, adquieren distintas significaciones' (Vilella, [1972] 2001: 279).

inspira. La cámara en este cierre del film pasa por el lugar donde está sentado Lee y por otros espejos, que dan otras perspectivas de su imagen. Su interpretación continúa con la lectura de este pasaje de la novela, se evidencian algunos de los elementos del rodaje que interrumpen la ilusión de transparencia, que ya había sido dilapidada a lo largo de toda la película, y finaliza con la característica exclamación en inglés de ¡Corten! ([Cut!]) que sale desde una voz en fuera de campo mientras se muestra un primer plano del actor.

Se debe de tener en cuenta para comprender el alcance de la operación que propone Portabella, que dentro de la cultura cinematográfica, gracias a sus colaboraciones con la productora británica Hammer, Lee 'se había convertido en el físico que encarnaba en la fantasía popular la idea del personaje' (Fanés, 2008: 125). Portabella lo aleja de sus registros habituales dentro del *Star System* del cine de género y lo implica en un trabajo que contesta a nivel narrativo, material y político las concepciones dominantes de la cinematografía comercial. La colaboración de Lee con Portabella tendrá continuidad en su siguiente largometraje, *Umbracle* (P. Portabella, 1972), al que nos referiremos en líneas posteriores.

Vampir-Cuadecuc fue uno de los trabajos en los que Portabella contó con la colaboración del poeta Joan Brossa. Esta relación profesional, que se mantiene en *No compteu amb el dits* (P. Portabella, 1967), *Nocturno 29* (P. Portabella, 1968), *Vampir-Cuadecuc* y *Umbracle*⁶, surgió en un momento en el que Portabella estaba buscando para realizar sus películas la complicidad de 'personas que estuviesen distanciadas y no deformadas por el problema del cine, con el propósito de dar un paso adelante en la búsqueda de un lenguaje cinematográfico ética y culturalmente arraigado (...) ' (García Ferrer y Martí Rom, [1973] 2001b: 169). Brossa era un punto de contacto con la tradición de la vanguardia catalana⁷ y en él, como expone Fèlix Fanés, Portabella encontró una afinidad política compartida⁸, una actitud

⁶ Brossa y Portabella volverán a coincidir en trabajos posteriores como *Lectura Brossa* (P. Portabella, 2003).

⁷ En la entrevista que le hicieron García Ferrer y Martí Rom se le preguntó por su relación con el grupo vanguardista *Dau al set*, al que perteneció Brossa. En su respuesta Portabella afirma haber tomado contacto con algunos de sus miembros en Madrid a raíz de una exposición organizada por Eugeni D'Ors (Martí Rom y García Ferrer, [1973] 2001: 153).

⁸ Fanés sitúa ideológicamente a Brossa cercano al PSUC y favorable a los movimientos populares (Fanés, 2010: 471).

vanguardista traducida en un planteamiento crítico tanto de instituciones como de lenguajes artísticos⁹ y un creador interesado en el cine¹⁰ (Fanés, 2010: 471). Brossa era un ‘agente provocador’ para los trabajos de Portabella, así lo calificó el cineasta (Martí Rom y García Ferrer, [1973] 2001b: 172), y la implicación en su cinematografía tuvo una especial impronta¹¹ tanto en las propuestas de ideas recogidas a modo de situaciones en las películas que colaboraron, como en el desarrollo de las mismas desde una poética de filiación surrealista. También en la reafirmación del cuestionamiento de los códigos audiovisuales hegemónicos, aspecto que caracterizará la carrera como cineasta de Portabella.

Dentro del equipo de *Vampir-Cuadecuc* se encuentran algunos de los habituales en la trayectoria de Portabella como cineasta. La expresiva composición musical corrió a cargo de Carles Santos, otro de los colaboradores con los que este realizador catalán tuvo una fructífera y prolongada relación profesional¹². La ayudante de dirección fue Annie Settimó, que ya había sido la script de Portabella en trabajos previos y el operador fue Manel Esteban, que será otro de los nombres habituales en los trabajos de esta época. Esteban tiene como asistente a Pere Joan Ventura. Ambos, Esteban y Ventura tendrán una implicación directa en la filmación de acciones de la oposición antifranquista.

En un contexto en el cual Portabella observaba las dificultades para el desarrollo de la profesión de cineasta, en la que denunciaba el alto número de parados, el

⁹ Recordando a *Dau al Set* y sobre la práctica artística de Brossa y Antoni Tàpies, ambos embarcados en esa iniciativa vanguardista, Portabella destacó que: ‘cuestionaron el lenguaje y ofrecieron una resistencia radicalizada a las propuestas culturales del régimen aunque sin una conciencia política de acción y compromiso inmediato’ (Martí Rom y García Ferrer, [1973] 2001: 154).

¹⁰ En palabras de Portabella: ‘En realidad Brossa se había interesado bastante por el fenómeno cinematográfico. En 1948 había escrito dos guiones para cine entre sus experiencias en el campo de la poesía visual y el teatro (*Gart* y *Foc al cantir*). Nos entendimos enseguida. Y de ahí nació el cortometraje *No compteu amb el dits*’ (Martí Rom y García Ferrer, [1973] 2001: 169).

¹¹ Santos Zunzunegui destaca la importancia de esta colaboración y ha profundizado sobre la relación profesional entre Brossa y Portabella. Para mostrar la sintonía entre ambos, Zunzunegui acude en su argumentación a creaciones poéticas de Brossa que ejemplifican ‘la omnipresencia de la censura’ y ‘el vínculo que establece entre la autoconciencia lingüística de la obra y la necesaria participación del espectador en la tarea de dar vida al discurso de la película’ (Zunzunegui, 2001: 35-36).

¹² Carles Santos protagonizó por ejemplo *Play Back* (P. Portabella, 1970) y *Acció Santos* (P. Portabella, 1973). Fanés lo considera junto con Brossa la segunda figura clave para entender el cine de Portabella (Fanés, 2010: 475). La colaboración Santos-Portabella tiene una mayor amplitud en el tiempo que la de Brossa-Portabella. Se inicia en *No compteu amb el dits* y sigue vigente en el último largometraje hasta el momento de *Die Stille vor Bach* (2007).

incremento en las prohibiciones de guion y una 'industria cinematográfica falsa', que carecía de mercados nacionales o internacionales (Vilella, [1972] 2001: 279), su opción fue salirse en su rodaje de los cauces establecidos para la cinematografía por la administración franquista. El documento que incluye Jean-Paul Aubert en el libro que ha dedicado a la Escuela de Barcelona, un escrito dirigido a Pere Portabella desde la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, sirve de testimonio de sus desavenencias con la oficialidad que le deniega cualquier posibilidad de obtener ventajas económicas y deja patente su disconformidad por haber realizado la película fuera de toda normativa legal y sindical, como efectivamente así había sido¹³ (Aubert, 2009: 150).

La descripción que da Portabella sobre los procedimientos y consecuencias por las que opta para realizar *Vampir-Cuadecuc* es una buena síntesis para establecer unas características que fueron predominantes dentro de las de PFT llevadas a cabo en el Estado español durante ese período: 'Se pasa de 35 mm. a 16 mm., se gana movilidad, se reducen costes, el equipo de trabajo se reduce a pocas personas y se asume colectivamente toda la responsabilidad del trabajo. *Vampir*, dentro de la marginación, no se proyecta porque no tiene hoja sindical, ni autorización, ni tiene porqué pasar por un circuito comercial, ya que tampoco he aceptado los requisitos previos indispensables' (Vilella, [1972] 2001: 279)

El hecho de no cumplir los trámites burocráticos, la filmación en 16 mm., el equipo de rodaje de dimensiones reducidas y la circulación subterránea en espacios alternativos caracterizaron a las PFT durante el período que se está abordando en esta tesis doctoral. El optar por situarse fuera de legalidad dificultaba cualquier tarea en relación con la película, incluso la de su propio revelado. La decisión de hacer un cine al margen de los medios de control excluía la posibilidad de que la película obtuviese algún tipo de subvención en el interior del Estado y su difusión por empresas de distribución. De ahí que la transgresión no se sitúe exclusivamente en el momento de la filmación sino que afecta a los procesos que acompañan al trabajo cinematográfico desde su preparación hasta cuando llega a sus audiencias. Esto hace que dentro del término de PFT no solo se incluya la película y lo que en ella se

¹³ Portabella admite en una entrevista haber solicitado la autorización de exhibición de la película indicando las condiciones en que transcurrió su rodaje. Obviamente fue denegada por haber incumplido los condicionamientos previos (Vilella, [1972] 2001: 279).

representa, sino también toda una serie actividades que la acompañan desde su elaboración hasta su recepción. Se necesitaba para ello contar con un tejido de complicidades dado que, por su clandestinidad, podía ser objeto de sanción en todos los niveles. De ahí esa asunción de responsabilidad compartida que iba más allá de la labor del realizador.

Vampir-Cuadecuc fue seleccionada por el Festival de Cannes para su proyección en la Quincena de Realizadores [Quinzaine des Réalisateurs] en 1971¹⁴. Allí la vio Adrienne Mancía (Torrell, 2001a: 309), entonces asistente de conservación del Department of Film del MoMa de Nueva York. Dentro de este museo se exhibe en el ciclo *Cineprobe*, del que Mancía era programadora. La ausencia de Portabella, por los motivos ya expuestos, apartaba a esta proyección del principal objetivo del ciclo, que se había iniciado con el fin de proporcionar información de primera mano sobre películas gracias a los encuentros con jóvenes realizadores ('Cineprobe', 1968: 1). Ese mismo año la película de Portabella se pasó también en la Cinémathèque Française (Torrell, 2001a: 312).

En los libros anuales del British Film Institute que recogen la programación del National Film Theatre (NFT) de Londres, se puede comprobar como se organizó allí en 1972 una serie de proyecciones dedicadas a su figura. *Vampir-Cuadecuc* fue una de las tres películas de Portabella que se pasaron dentro de ese ciclo¹⁵ y en el texto introductorio se destacaba la reputación creciente de Portabella en París y Nueva York (Wlaschin, 1972: 23). Dentro de un texto cuyo foco principal de atención se centra en la distribución comercial que logró *Vampir-Cuadecuc* en el ámbito norteamericano, Josep Torrell (2001a: 307-317) completa también este listado de proyecciones con otras que se llevaron a cabo en eventos cinematográficos en Avignon (Francia) y Belgrado (entonces Yugoslavia), ambas en 1971 (Torrell, 2001a: 312).

Toda esta circulación en el extranjero chocaba con la realidad de la película en el interior del Estado. Se producía así la paradójica situación de que *Vampir-Cuadecuc* lograba ser exhibida en algunos de los espacios internacionales de mayor

¹⁴ www.quinzaine-realisateurs.com/archives/1971/ Recuperado el 20 de agosto del 2015.

¹⁵ Las otras fueron *Nocturno 29* y *Umbracle*.

significación cultural para el cine y, sin embargo, en su país carecía de existencia administrativa y estaba abocada a proyecciones que burlasen para su puesta en práctica el régimen legal previsto.

Por otro lado, las limitaciones económicas de la propuesta, desligándose de las ayudas gubernativas, de la explotación económica por parte de las corporaciones industriales del cine y también de la circulación normalizada, obligó a Portabella a una reducción de gastos buscando recursos que aprovechó además a nivel estético. La utilización del negativo de sonido en *Vampir-Cuadecuc* aumentaba el contraste de la imagen, resultado formal que era coherente con la atmósfera expresionista de esta película en blanco y negro, pero también abarataba costes. Esta práctica suponía un buen ejemplo de cómo sacar rendimiento estético de la precariedad, buscando caminos alternativos para la creación. En *Vampir-Cuadecuc* Portabella utilizó película caducada que afirma haber conseguido gracias a la mediación de Manel Esteban y los contactos que este tenía en la profesión¹⁶.

Umbracle, película fechada en 1972, es otro de los trabajos de Pere Portabella que comparte estas coordenadas de compromiso poético-político cuya estrategia de oposición pasó, como el caso de *Vampir-Cuadecuc*, por articular y explorar dinámicas creativas y de circulación fuera de la legalidad. A nivel de exhibición sufre la misma situación contradictoria entre su realidad dentro del Estado y las pantallas a las que accede en el extranjero. En su recorrido se encuentran de nuevo la Quincena de Realizadores de Cannes (1972), la Cinémathèque Française (1972), el NFT (1972), el MoMa (1973)... (Torrell, 2001a: 312).

En la introducción elaborada por Portabella para el pase de *Vampir-Cuadecuc* en el MoMa se denunciaba que en España 'la censura se ejerce impunemente sin ningún respeto a la personalidad' (Portabella, [1997] 2001: 282-283). Temática que se tratará en *Umbracle* a lo largo de una intervención de Román Gubern en esta película¹⁷. Gubern articula un discurso crítico con estas normativas y hace una lectura comentada del código de censura. En la exposición de su discurso este investigador aparece sentado delante de un póster de Lenin y para su cierre indica

¹⁶ Entrevista realizada el 28 de agosto del 2014 a Pere Portabella en Barcelona.

¹⁷ La publicación de sus libros posteriores sobre censura (Gubern y Font, 1975, Gubern, 1981) consolidarán a Gubern como uno de los referentes investigadores en esta temática.

las consecuencias inhibitorias, de autocensura, que estas restricciones tenían para los propios cineastas.

Tras las reflexiones legislativas de Gubern entra en escena el crítico Joan Enric Lahosa, que acompañó a Pere Portabella en la experiencia docente del Institut de Teatre, iniciativa sobre la que se profundizará en capítulos posteriores. En su intervención en catalán, Lahosa defiende que el único cine de un cierto interés, vinculado a la realidad, es aquel que se desarrolla fuera de la legalidad porque permitía un mínimo campo de expresión a los cineastas. Si en la aparición previa de Gubern se exponía el marco normativo a la que se debía haber sometido la película, algo que *Umbracle* no hace, la segunda indica la necesidad de salirse de la legalidad, como este largometraje practicaba. Sin hacer una mención explícita, ambas apariciones sirven como elementos metarreflexivos de las condiciones de producción de este largometraje de Portabella. A continuación, en las palabras que pronuncia Joan Enric Lahosa, sus premisas aparecen identificadas con el cine marginal. Lahosa recurre a este término para introducir a aquel cine que, en sus propias palabras, la propia legalidad ha llevado a la clandestinidad. *Vampir-Cuadecuc* y *Umbracle*, cuyas reflexiones sobre los códigos cinematográficos van acompañadas de unas inquietudes políticas rupturistas, se situaban en esta órbita de creación.

En la introducción escrita para el MoMa, Portabella se había referido a *Vampir-Cuadecuc* como uno de los primeros ‘filmes marginados’ (Portabella, [1972] 2001: 282) y hemos mencionado en el apartado anterior de la tesis doctoral el sentido que adquirió el concepto de cine marginal durante el tardofranquismo. La idea de marginalidad fue asumida por Portabella como oposición abierta al sistema y como respuesta coyuntural que servía para una toma de conciencia ‘encaminada a la toma de posición y el compromiso real con todas las formas de vinculación con los problemas de su entorno social’ (García Ferrer y Martí Rom, [1973] 2001b: 179). Una cuestión que implicaba la creación de otros canales para el encuentro con sus audiencias (García Ferrer y Martí Rom, [1973] 2001b: 180), propugnaba una “ocupación” (ideológico-política) del medio’ (García Ferrer y Martí Rom, [1973] 2001b: 180) y se caracterizaba también por una marginación con respecto a las ‘relaciones económicas que controlen los medios de producción’ (García Ferrer y Martí Rom, [1973] 2001b: 180).

Frente a esta afinidad con respecto al cine marginal, *Umbracle* incluye un discurso crítico en su aproximación al *cine underground*. En la película de Portabella la temática se introduce en la tercera y última de este tipo de intervenciones protagonizada por Miguel Bilbatúa, ligado al PCE. En su opinión el cine underground, como concepto general, sirve de 'respuesta al sistema cultural habitual pero que no intenta romperlo' sino que 'intenta plantearse como un paralelo al mismo'. En el caso específicamente español, Bilbatúa señala que tras lo que se identifica como cine underground en Madrid y Barcelona 'lo que se ha pretendido principalmente ha sido un integrarse en la profesión habitual a través de un canal paralelo'. Achacándole el subjetivismo de responder fundamentalmente a las frustraciones de los autores y su ausencia de incidencia política.

Si la argumentación de Joan Enric Lahosa en la película era una defensa del cine marginal y señalaba un necesario camino hacia fuera del sistema establecido, la opinión de Miguel Bilbatúa indicaba que el cine underground funcionaba en modo contrario, una vía de entrada para formar parte de él. En la entrevista que se le ha realizado para esta tesis doctoral¹⁸ Portabella se mostraba de acuerdo con la reflexión de Bilbatúa que identificaba con una crítica al posibilismo. En el caso de estudio de Antoni Padrós retomaremos el concepto de *underground* y el sentido que se le da en la cinematografía del período dentro del Estado español.

Umbracle cuenta también con la interpretación de Christopher Lee que aparece inicialmente en el Museu de Zoologia de Barcelona. La carga simbólica de este actor dentro del cine fantástico, el claroscuro de las imágenes en blanco y negro, el trabajo sonoro de Carles Santos y la selección de espacios, convierten los paseos que recoge la película en un extrañamiento de lo cotidiano y favorecen el proceso de 'desfamiliarización' que se produce, como ha argumentado Fèlix Fanés (2008: 128), también con la propia ciudad. En uno de estos paseos Lee aparece fumando mientras observa como se marcha un vehículo que había interrumpido abruptamente a un viandante, montándose en la acera y con las personas que iban dentro del coche forzando a ese otro paseante, interpretado por el cineasta y militante comunista Carlos Durán, a subirse en él. El persistente ruido de un teléfono sonando no hace sino incrementar la tensión de la escena que se constituía como

¹⁸ Entrevista realizada el 28 de agosto del 2014 a Pere Portabella en Barcelona.

una referencia, entendiéndola en su contexto de producción original, a la acción represiva de la dictadura¹⁹.

Christopher Lee tendrá presencia en diversas partes de la película y en diferentes registros asumiendo facetas que se desviaban de las expectativas que pudieran generar sus trabajos interpretativos habituales. Portabella explota este desplazamiento planteando un alejamiento de sus roles típicos hacia otros apenas transitados en su carrera como actor, pero desde la conciencia del lugar que ocupa Lee en el imaginario cinematográfico. De esto modo, aparece en una de las escenas anunciando que va a realizar algo que ni está en el guion, ni ha sido ensayado, ni ha caracterizado su carrera. Lee demuestra su faceta de cantante y después lee un poema (*The Raven* [El cuervo] de Edgar Allan Poe). Algo que lleva a cabo en el escenario de un teatro vacío con la presencia del equipo de rodaje haciéndose notar, no tan solo con la mostración de parte de su utillaje, sino también con indicaciones y diálogos que salen desde fuera de campo. Durante sus cantos y la declamación del poema, Lee interrumpe su actuación, repite un tema por considerar que no le había salido como debía y dialoga con el director sobre lo previsto en el rodaje. Después de recitar la poesía, se mantiene inmóvil aguantando un prolongado primer plano, un momento del que el actor destacó su dificultad interpretativa relatando su recuerdo sobre *Umbracle*, película de la que señaló que había sido la representación más inusual de su carrera (Johnson y Miller, [2004] 2009: 219-220).

Cabe subrayar que *Umbracle* se construye como un collage fílmico cuyo sentido se articula con elementos diversos que rompen la causalidad y tienen un carácter fragmentario. Dentro de su elaboración entran también escenas de otras obras audiovisuales²⁰. Una de estas operaciones de apropiación fue la de los fragmentos

¹⁹ Con respecto a las variaciones en la recepción y su sentido resulta interesante la siguiente apreciación de Josep Torrel: 'Para los espectadores que veían la película en el marco del ciclo itinerante "Por la libertad de expresión" organizado en la primavera de 1976 por la Federación Catalana de Cineclubs –que constituyó, sin lugar a dudas, el momento de máxima difusión de *Umbracle*–, esa escena representaba una detención policial. Veinte años más tarde, el 1 de junio de 1995, los estudiantes de la primera promoción de Comunicación Audiovisual de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, en un seminario sobre la película, veían en esa escena solamente un secuestro' (Torrell, 2001b: 319-320).

²⁰ Como señalan Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro 'conjuga esos soliloquios de Christopher Lee con otros iconos cinematográficos' (Rimbau y Torreiro, 1999: 338). Portabella incluye así en su película

que escogió procedentes del drama bélico *El frente infinito* (P. Lazaga, 1956). La inserción de este metraje sobre la guerra civil española elaborado desde la perspectiva de los vencedores opera como una inversión simbólica de su sentido original. Las escenas que incluye de esta obra, en las antípodas políticas de Portabella, le sirven como arquetipos del nacional-catolicismo e inciden en la figura del sacerdote castrense al servicio de la causa del bando franquista con sus miedos vencidos gracias a su fe.

En su condición de collage *Umbracle* juega con la discontinuidad narrativa y, a través de la repetición de los mismos actores en diferentes situaciones o en los mismos espacios pero situados en diferentes momentos dentro del film, se incrementa en ella el grado de ambigüedad argumental sobre el sentido de lo representado. Entre los personajes que encarnan Christopher Lee y Jeannine Mestre, actriz que había participado en *El conde Drácula* de Jesús Franco, se escenifica una relación de carácter fetichista sobre la que diversos investigadores han subrayado las herencias de Luis Buñuel (Riambau y Torreiro, 1999: 338, Fanés, 2008: 128...). En la filmación se incluye el desnudo de Mestre, una acción que chocaba con el código de censura entonces vigente.

En la interpretación de la normativa de censura aprobada en 1963, a la que ya se ha hecho referencia en apartados anteriores, la mostración del cuerpo desnudo entraba dentro de aquellas cuestiones a vetar porque a ese supuesto 'espectador normal', al que apela la normativa bajo esa denominación, le podían 'provocar las bajas pasiones', tal como se expresa en la norma décima. Además, el código de censura de 1963 anuncia la prohibición hacia toda escena que no respetase 'la intimidad del amor conyugal', en su norma undécima, y 'la presentación de perversiones sexuales como eje de la trama y aun con carácter secundario, a menos que en este caso esté exigida por el desarrollo de la acción y ésta tenga una clara y predominante consecuencia moral', dentro del punto primero de su norma novena. Una idea de 'perversión sexual' que la legislación no tan solo planteaba desde los valores heteronormativos sino, más específicamente, desde una concepción ortodoxa del catolicismo, lo que excluía también otras formas de relaciones y marcaba unas

fragmentos de otros films protagonizados por el Gordo y el Flaco (Oliver Hardy y Stan Laurel), Buster Keaton, Charles Chaplin y Harold Lloyd.

pautas morales de comportamiento. Por ello, se prohíben 'la justificación del divorcio como institución, del adulterio, de las relaciones sexuales ilícitas, de la prostitución y, en general, de cuanto atente contra la institución matrimonial y contra la familia', en el cuarto punto de la norma octava del código, y 'la justificación del aborto y de los métodos anticonceptivos', en el quinto punto de esa misma norma.

Los modos de hacer de Portabella abrieron también las geografías de su discurso fílmico hacia representaciones que no tenían cabida en el cine que permitía la legalidad. Dentro del dossier de los militantes comunistas de la CCB (Doc. 1) se hace referencia a una experiencia que se dice realizada por un 'colectivo de trabajo', la filmación del Primer Festival Popular de Poesía Catalana. Este acto tuvo lugar bajo el lema *La poesia entre el poble* [La poesía entre el poble], se celebró en el Gran Price de Barcelona y su filmación dio lugar a la película *Poetes Catalans* (P. Portabella, 1970). En su inicio una voz over en catalán presenta el contexto, con denominación, fecha y lugar, en el cual se produce. A continuación le sigue el nombre de personas implicadas tanto en el evento cultural como en la filmación de la película. Entre los nombres que se mencionan, Manel Esteban aparece como operador, Carles Santos es el encargado en el sonido directo y también se señala la colaboración de algunos alumnos de la Escola Aixelà²¹, en la que Pere Portabella era profesor. En esta presentación se enuncia una distribución de tareas dentro de las cuales Portabella aparece como coordinador y realizador. En relación a esta película, el historiador del arte Fèlix Fanés escribió que:

El acto consistió en una lectura de poemas. La inocuidad de la propuesta indujo a las autoridades a legalizar el acto, que congregó a unos cuantos miles de personas en el viejo local de la calle Floridablanca. Los asistentes, sabían muy bien a lo que iban. En la película, breve, casi un film de *agit prop*, diversos poetas recitan sus obras mientras una multitud enfervorizada vocifera eslóganes políticos (Fanés, 2008: 109).

Las personalidades que se mencionan por su adhesión al acto²² y las consignas que corean los asistentes como *Llibertat* y *Amnistia*, dos proclamas características del

²¹ Uno de ellos es Pere Joan Ventura, cineasta al que volveremos a hacer mención a lo largo de la tesis doctoral. Será en los apartados dedicados a Antoni Padrós donde se tratará con mayor profundidad esta iniciativa alternativa de pedagogía cinematográfica, en la que se formó Padrós que, sin embargo, no participó en el proceso de filmación al que se está aludiendo en estas líneas.

²² El primero es el Abad de Montserrat, en esta abadía se llevará a cabo un encierro a finales de ese mismo año al que haremos referencia durante este apartado. A él le sigue Jean Paul Sartre,

antifranquismo, evidencian el alto grado de politización en el que se llevó a cabo el festival poético. La película concluye prolongando sonoramente con la pantalla en negro los gritos de *Llibertat* del público.

5.1.2. Militancia y acción unitaria

La unidad del antifranquismo era uno de los objetivos del programa de acción del PSUC (Moliner e Ysàs, 2010: 75) y también lo fue del PCE. En su libro *Después de Franco ¿qué?*, editado en París en 1965, Santiago Carrillo defendía en sus palabras introductorias que lo que necesitaba en ese momento España era 'democracia y diálogo. Pero un diálogo auténtico, en el que suenen todas las voces, en el que intervengan todos los que tienen cosas que decir' (Carrillo, 1965:12). Se muestra abierto a conciertos con la oposición para propiciar un régimen de libertades, sin embargo, lamenta que el programa y acuerdo que requeriría esto no había sido posible hasta este momento, aunque aseguraba que ese frente se lograría y observaba que 'La unidad y la colaboración en el actual del movimiento de masas de hombres de las más diversas tendencias es un paso hacia él' (Carrillo, 1965: 84). Es decir, las experiencias de las luchas sociales iban por delante que los acuerdos entre organizaciones partidistas. Además, Carrillo describía los objetivos mínimos sobre los cuales se sostendría la 'consecuente política unitaria' (Carrillo, 1965: 85):

los comunistas hemos insistido en que sería muy útil celebrar una o varias asambleas de representantes de todas las fuerzas que coinciden en un *minimun* de objetivos: la necesidad de poner término a la dictadura, de restablecer las libertades políticas, de instaurar un sistema democrático y pluripartidista, aunque cada una de ellas enfoque diferentemente los caminos para lograr esa salida y el contenido socio-económico y la forma política de nuevo régimen (Carrillo, 1965: 84).

Durante el tardofranquismo se fue profundizando desde el PCE en estos presupuestos y en el número del 2 de septiembre de 1969, *Mundo Obrero* recoge en su portada una declaración del partido titulada 'Un pacto para la libertad que ponga en manos del pueblo el poder de decisión'. El texto comenzaba criticando la designación del príncipe Juan Carlos como sucesor de Franco y en sus párrafos finales se proponía una estrategia de convergencia entre las fuerzas 'lesionadas por la tiranía, en un pacto para la libertad que ponga en manos del pueblo el poder de

significativos miembros de la cultura antifranquista del exilio, un nutrido grupo de galeguistas y otros activistas españoles dedicados a la cinematografía, el teatro, la poesía, la crítica de arte, la abogacía...

decisión' (Partido Comunista de España, 1969: 1) y se anima a las corrientes opositoras 'sin discriminación alguna' a tomar contacto para examinar las posibilidades de ese pacto (Partido Comunista de España, 1969: 1).

Nuestra Bandera recogió la resolución política del VIII Congreso del Partido Comunista de España que tuvo lugar en París durante 1972. El cuarto punto de esta resolución política se titula 'El pacto por la libertad' y en él se afirma que es un proceso que va avanzando: 'se van plasmando las relaciones unitarias entre amplias fuerzas políticas y sociales. La perspectiva de la alternativa democrática está actuando, dinamizando toda la política del país' (Partido Comunista de España, 1972: 8). Estos propósitos de alianza van más allá de las ligazones de las fuerzas políticas organizadas y se plantean desde la necesidad de ganar para la causa de la alternativa democrática además a:

grupos de intereses económicos, representantes de diversos estamentos, profesionales, hombres de la Iglesia, funcionarios del Estado y miembros de las Fuerzas Armadas. Y partiendo de los resultados logrados, llegar a la concreción del Pacto para la libertad a escala de todo el Estado (Partido Comunista de España, 1972: 8).

En relación a esta última cuestión, la escala estatal de este pacto por la libertad, el punto también añade el apoyo al derecho de autodeterminación a los pueblos gallego, vasco y catalán y la recuperación de sus estatutos de autonomía, que habían sido aprobados durante la II República (Partido Comunista de España, 1972: 8). Una estrategia frentista desde la cual generar alianzas amplias pero también atraer a nuevos sectores con los cuales aumentar su base social del partido. Anteriormente²³ ya existía otra proclama, reafirmada también de manera explícita en el VIII Congreso del PCE, que era la 'Alianza de las fuerzas del trabajo y la cultura' (Partido Comunista de España, 1972: 10) desde la cual se alentaba a la confluencia hacia una estrategia común entre diferentes sectores sociales. En realidad, el

²³ Como exponen Molinero e Ysàs, Santiago Carrillo ya se había referido a esto en su libro *Un futuro para España: la democracia económica y política* publicado en 1967 (Molinero e Ysàs, 2007: 22). Ese mismo año aparece publicado en *Mundo Obrero* una resolución del Comité Ejecutivo del PCE, firmada en el mes de abril, en la que se acude a esta proclama. En el texto se puede leer: 'Las Comisiones Obreras, la oposición campesina, el sindicato democrático estudiantil, los diversos núcleos intelectuales y profesionales, los movimientos juveniles y femeninos, y los sectores católicos progresistas van ligándose por vínculos a veces todavía informales, pero efectivos. Se está marchando hacia una coordinación cada vez más consciente y articulada. SURGE UNA ALIANZA DE LAS FUERZAS MÁS AMPLIAS DEL TRABAJO Y DE LA CULTURA' (Comité Ejecutivo del P.C. de España, 1967: 5).

germen de esta política convergente había sido sembrada años antes en el PCE. A mediados de los cincuenta, inquietudes ya planteadas previamente cristalizaron de forma evidente en la aspiración de una política de Reconciliación Nacional²⁴. Esta se incluyó también en el título de las tesis políticas aprobadas en 1956 en el I Congreso del PSUC (Molinero e Ysàs, 2010: 20).

Gregorio López Raimundo, líder del PSUC, destacó el papel precedente del movimiento estudiantil como dinamizador de las iniciativas de acción unitaria, así subraya que fue ‘la lucha en la Universidad’ la que ‘propició el acercamiento de los partidos y grupos de oposición’ (López Raimundo, 2010: 29). Los historiadores Carme Molinero y Pere Ysàs también señalaron los éxitos del Sindicato Democrático de Estudiantes de la Universidad de Barcelona [Sindicat Democràtic d’Estudiants de la Universitat de Barcelona] (SDEUB)²⁵ y la solidaridad con los estudiantes represaliados²⁶ como elementos que favorecieron la formación de la Mesa Redonda de Fuerzas Políticas [Taula Rodona de Forces Polítiques] (Molinero e Ysàs, 2010: 76), un organismo unitario en el cual se integran personas de diversas corrientes ideológicas, desde demócrata-cristianos hasta comunistas (Molinero e Ysàs, 2010: 76). Molinero e Ysàs destacaron la presencia de Pere Portabella en

²⁴ Sobre la misma se puede leer en una declaración de 1956, firmada por el Comité Central del PCE y titulada ‘Por la reconciliación nacional, por una solución democrática y pacífica del problema español’. El texto comenzaba del siguiente modo: ‘Fuerzas considerables, que en otro tiempo integraron el campo franquista, han ido mostrando su discrepancia con una política que mantiene vivo el espíritu de guerra civil’. En el escrito se dejaba claro la intención de superar el atrincheramiento guerracivilista y se hacía un llamamiento a un número amplio de corrientes políticas (monárquicos, democristianos, liberales, republicanos, nacionalistas vascos, catalanes y gallegos, cenetistas, socialistas...) a participar en esta política de Reconciliación Nacional. Una lucha en unidad en la que se planteaban seis objetivos básicos que, en síntesis, proponían: la amnistía, la supresión de la censura, el funcionamiento democrático de las organizaciones sindicales, el funcionamiento democrático de las hermandades campesinas, el respeto al fuero universitario y la supresión del sistema de partido único (Comité Central del PCE, 1956: 4-5). Como señala, Gregorio Morán en referencia a esta declaración y a la política de Reconciliación Nacional: ‘Se imponía una realidad y el PCE la percibía quizá bastante antes que otros grupos: Hay ya una nueva generación que no ha vivido la guerra civil –dice la declaración– y que está jugando un papel en la sociedad española. El enunciado de esta política nueva por el PCE constituye uno de los éxitos más notables del partido (...)’ (Morán, 1986: 286).

²⁵ La creación del SDEUB demuestra la puesta en práctica de estrategias diferentes a las de infiltración propiciadas por el PCE-PSUC (Molinero e Ysàs, 2007: 20).

²⁶ La reunión constituyente del SDEUB fue la conocida como *Caputxinada* celebrada en el convento de los Capuchinos de Barcelona en 1966. El acoso policial al que se vieron sometidos los reunidos terminó 3 días después con su entrada en el edificio religioso y las detenciones consiguientes. La acción ‘se convirtió en hito en la lucha antifranquista por diferentes motivos: obtuvo una gran resonancia ciudadana e internacional e hizo posible un salto cualitativo en la organización autónoma de los estudiantes; así el movimiento estudiantil se confirmó como uno de los espacios fundamentales de la movilización política con relativa repercusión ciudadana’ (Molinero e Ysàs, 2007: 21).

esta iniciativa como una de las personalidades que, desde su fase inicial, tuvo una incidencia notoria en la fluidez de esta política unitaria (Molinero e Ysàs, 2010: 76)²⁷.

A lo largo de la entrevista que se le realizó para esta tesis doctoral²⁸, Portabella contextualizaba el Festival poético del Price como una acción nacida desde la Taula Rodona, a petición del sindicato Comisiones Obreras como una de las acciones en solidaridad contra la represión que estaban padeciendo. En el AHPCE se conserva un documento en el cual se habla de la filmación del acto y el destino de los fondos recaudados para la Comisión de Solidaridad en apoyo 'a los huelguistas y al movimiento obrero'²⁹. La crónica sobre el evento poético fue portada de *Treball* (MP, 1970: 1), órgano del PSUC, y López Raimundo lo señaló en sus memorias como una de las iniciativas propiciadas por los 'avances unitarios' (López Raimundo, 2010: 30).

Portabella va a participar también en el encierro de intelectuales que se produjo en la Abadía de Montserrat en diciembre de 1970 en protesta por el denominado como Proceso de Burgos ante la posibilidad que los miembros de ETA detenidos fuesen sentenciados a muerte por la justicia militar. En el comienzo de la 'Declaració de Montserrat', que se recoge en la portada del número de diciembre de *Treball* de 1970 ('Declaració de', 1970a: 1) se dice que este documento es fruto de un grupo de intelectuales catalanes constituidos en Montserrat en asamblea permanente ('Declaració de', 1970a: 1)³⁰. En la segunda página se incluía una relación de participantes y adhesiones entre los que aparece Portabella ('L'Assemblea, 1970: 2')³¹. A lo largo de un artículo publicado en 1981, Portabella relató la experiencia de la Asamblea permanente de intelectuales catalanes [Assemblea permanent

²⁷ El cineasta catalán afirma que llevó a cabo labores de portavoz de la Taula Rodona (Portabella, 1981: 40).

²⁸ Realizada el 28 de agosto del 2014 a Pere Portabella en Barcelona.

²⁹ AHPCE, Nacionalidades y Regiones (Cataluña), Jacq. 2051.

³⁰ La declaración no deja dudas sobre sus propósitos de solidaridad con los presos de ETA y en ella se denuncia la legislación represiva y el sistema político en el que se sostiene el Estado, la complicidad de los medios de comunicación de propiedad estatal y la falta de libertades. Se propone dejar sin efecto la condena que salga del tribunal de Burgos, la proclamación de una amnistía general, la derogación de los decretos sobre bandidaje y terrorismo, la abolición de las jurisdicciones especiales y la pena de muerte. Finaliza con la propuesta de establecer un estado auténticamente popular que garantice las libertades democráticas ('Declaració de', 1970a: 1).

³¹ En *Nous Horitzons* la revista del PSUC se incluye también la declaración y una relación de las personas que la suscriben ('Declaració de', 1970b: 73-74),

d'intel·lectuals catalans]. Dentro de este texto calificó la declaración unitaria resultante del encierro de Montserrat como un antecedente muy importante que permitió plantear un proyecto de mayor magnitud, la Assemblée de Catalunya (AC), como posibilidad inmediata (Portabella, 1981: 40)³².

Molinero e Ysàs han investigado la génesis de la formulación de la AC dentro de su estudio histórico sobre el PSUC y destacan la importancia que tuvo para ella dentro del partido el dirigente Antoni Gutiérrez (Molinero e Ysàs, 2010: 98-101). Portabella también recuerda que la primera vez que escuchó hablar de la posibilidad de constituir la AC fue en un encuentro con Gutiérrez que se produjo después de Montserrat (Portabella, 1981: 40). La iniciativa entraba dentro de los marcos de la política de Pacto para la libertad y su puesta en práctica a través de la AC despertó también las alabanzas del PCE hacia la iniciativa en la que veía 'una gran contribución a la conclusión de una alternativa democrática para toda España', como titulaba *Mundo Obrero* ('La Asamblea', 1971: 1). La AC fue una realidad el día 7 de noviembre de 1971 y, en palabras de López Raimundo, su funcionamiento:

determinó que la oposición antifranquista lograra aquí cotas que no alcanzó en ningún otro lugar de España. Esto se debió a que se incorporaron a ella no solo partidos políticos sino también sindicatos, colegios profesionales, asociaciones de vecinos, movimiento cristiano, la Universidad y personalidades destacadas de todos los sectores sociales (López Raimundo, 2010: 30).

En ella se integraron iniciativas unitarias anteriores como la Taula Rodona, que se disolvió dentro del funcionamiento de la AC³³, y la Comissió Coordinadora de Forces Polítiques de Catalunya³⁴.

En la entrevista realizada para esta tesis doctoral a Portabella³⁵ destacaba el papel de los sindicatos y movimientos sociales dentro de la AC e indicaba su rol de moderador en la misma. Algo que facilitaba su no pertenencia orgánica a ningún

³² En el tercer capítulo de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003). Pere I. Fages habla de la discrepancia que había mostrado ante el encierro el dirigente del PSUC Antoni Gutiérrez por el riesgo de detención y delación.

³³ Tal y como escribió el propio Portabella (1981: 40).

³⁴ En *Nous Horitzons* se publicó su primera declaración fechada en diciembre de 1969 (Comissió Coordinadora de Forces Polítiques de Catalunya, 1970: 78). Desde su inicio aglutinó a diversos sectores políticos: Esquerra Republicana de Catalunya, Front Nacional de Catalunya, Moviment Socialista de Catalunya, Unió Democràtica de Catalunya y PSUC (Molinero e Ysàs, 2010, 98).

³⁵ Entrevista realizada el 28 de agosto del 2014 en Barcelona.

partido político, aunque se situaba ideológicamente próximo al PSUC. Esta condición de 'independiente' desde la cual se implicó en las estrategias impulsadas por el partido comunista catalán se mantuvo durante el cambio político³⁶.

5.1.3. Propuestas de intervención democrática

Desde los modos de hacer heredados de *Vampir-Cuadecuc*, como cine fuera de la legalidad, Pere Portabella continuó explorando las latitudes del antifranquismo con películas documentales. En la línea emprendida en *Poetes Catalans*, aceptó el encargo de *Cantants 72* (P. Portabella, 1972). En los momentos que se escriben estas líneas no había sido localizada ninguna copia de esta película. Sobre la propuesta, Portabella mencionó que se trató de un encargo de la televisión sueca (García Ferrer y Martí Rom, [1973] 2001b: 169). Esta colaboración con un medio televisivo extranjero no fue excepcional y, como se planteará a lo largo de este trabajo doctoral, al investigar las PFT se puede comprobar como las televisiones foráneas se convirtieron en una de las fuentes de financiación para las iniciativas que recogían aquella información alternativa sobre España que solo podía ser conseguida al margen de los marcos legales. Algunas de estas filmaciones llegaron a la opinión pública internacional a través de la televisión, es decir, cobraron sentido completo como contrainformación de la imagen oficial que pretendía exportar el gobierno de Franco al ser emitidas por el medio televisivo. En la descripción de la película se habla de una duración de 36 minutos y aparecen como intérpretes el cantautor Pi de la Serra, Manuel Gerena y Julia León, los tres formaban parte de la cultura de oposición³⁷.

En *Advocats laboralistas*, film documental inacabado del que se conservan fragmentos, Portabella fijaba su atención en un sector profesional para profundizar en las geografías del antifranquismo. La atención hacia la labor de los poetas, cantantes y abogados se planteaba desde una perspectiva de lucha por las libertades dentro de las redes de acción de la oposición. Son propuestas de intervención democrática que poseen un carácter más directo y evidente en la

³⁶ Ya se ha mencionado que Portabella fue senador en la legislatura constituyente como independiente del PSUC.

³⁷ La sinopsis de la película que se ha tomado como referencia es la que se incluye en el CV elaborado para el acto de nombramiento de Portabella como Doctor Honoris Causa de la Universitat Autònoma de Barcelona en el año 2009. <http://bit.ly/1K7rTA3> Recuperado el 20 de agosto de 2015.

transmisión de su mensaje opositor que el que Portabella utilizó en sus colaboraciones con Brossa. Esta línea tiene continuidad con *El Sopar* (P. Portabella, 1974) en la que se aborda la problemática de los presos políticos.

En el cuarto capítulo de la serie documental *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003), Portabella relató cómo se llevó a cabo el rodaje de *El Sopar*, un testimonio que da cuenta del tejido de complicidades sobre el cual se sustentaban las acciones clandestinas y esta filmación era una de ellas. La película se filmó en una masía y en ella se reunieron ante una mesa a cenar cinco expresos políticos que entre todos sumaban más medio siglo de reclusión. Entre los participantes de esa cena-conversación la organización predominante era el PSUC. Además Antonio Marín fue represaliado en relación a su pertenencia en Comisiones Obreras y Lola Ferreira lo había sido por sus acciones militantes en el Partido Comunista de España (marxista-leninista)³⁸. Ferreira es la única mujer que se sienta en la cena-conversación de *El Sopar*, cuestión que se retomará en el apartado dedicado a las problemáticas feministas. El más joven de los protagonistas es Jordi Cunill quien desde su pertenencia en las Joventuts Llibertàries de Catalunya pasó a las filas comunistas durante la reclusión³⁹. Es decir, que si cuando Cunill entra en prisión era un militante libertario, cuando interviene en la película y es cómplice de su producción, se encuentra en la misma órbita ideológica que Portabella⁴⁰. Cunill, al que se le pidió inicialmente sentencia de muerte, finalmente pasó 10 años en el presidio.

La película se inicia con la imagen de un camino rural vacío, por él aparecen caminando dos militantes del PSUC Ángel Abad y Narciso Julián, cabe subrayar que este último llegó a estar sentenciado a muerte y había pasado en ese momento más de 20 años en la cárcel. Ambos se dirigen hacia la masía donde tendrá lugar la

³⁸ Escisión del PCE que hay que entender dentro de las corrientes que se generan en la crisis del movimiento comunista internacional en los años sesenta. El Partido Comunista de España (marxista-leninista) se encuentra en sus orígenes influido por el maoísmo con el que rompió a comienzos de los 70 para auspiciar 'un nuevo movimiento "marxista-leninista" que reivindicaba abiertamente el estalinismo y que tenía como referente teórica a Enver Hoxha (*hoxismo*)' (Pérez Serrano, 2015: 104). Hoxha era el líder del Partido de Trabajo de Albania.

³⁹ En el año 1963 *Treball* publicó fragmentos de una carta de Cunill, ya en prisión donde ingresa en 1962. Era una respuesta muy crítica a un artículo publicado por las Joventuts Llibertàries. En la parte final del texto de *Treball* se afirma que en su carta Cunill termina haciendo una exposición y defensa de la RN ('Una carta', 1963: 2).

⁴⁰ En su militancia comunista Cunill llegará a ser miembro del Comité Central del PSUC.

filmación. El comienzo sirve para transmitir la situación de alejamiento en el que se encontraba el caserón rural. La clandestinidad afectaba también a la logística del rodaje. En el equipo se integró gente cercana a Portabella y al mundo del activismo antifranquista, el operador de cámara es Manel Esteban y el ayudante Pere Joan Ventura. Portabella afirma que la llegada de sus protagonistas se produjo escalonadamente, sin que él mismo supiera su procedencia, ni el modo por el cual llegaron allí⁴¹.

Mientras se prepara la cena en el interior del caserío, el propio Portabella como voz over presenta en catalán la propuesta de la película, da las coordenadas básicas geográfico-temporales de la filmación (en 1974 en Cataluña) y proporciona información sobre los participantes (tiempo de cárcel, motivos alegados para su reclusión, penales en el que pasaron su encarcelamiento, días que estuvieron bajo las torturas de la Brigada Político-Social, etc...) sin que sean mencionados sus nombres explícitamente, ni tampoco los del equipo técnico, por lo que suponían el rodaje y sus temáticas de transgresión⁴². La filmación se realizó el mismo día que se ejecutó la pena de muerte del militante libertario catalán Salvador Puig Antich con garrote vil⁴³. Una coincidencia no prevista⁴⁴ pero que reafirmó la necesidad política de la propuesta de Portabella de abordar las problemáticas a las que se enfrentaban los presos políticos y los efectos que tenía este período de pérdida de libertad.

A continuación, los cinco protagonistas y Portabella aparecen sentados en la terraza del caserón. El director les pone el sonido de conversaciones anteriores para hacer una síntesis sobre ellas e ir ya en la cena a los temas concretos. El documental continúa así con las inquietudes materialistas de Portabella de evidenciar los procesos de elaboración de la película, incluso entra un técnico del equipo en campo y se escucha el efecto de distorsión que provoca la manipulación temporal de la grabación sonora. Pero además el espacio de rodaje de esta escena, filmada

⁴¹ Así lo explica en el cuarto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

⁴² Aunque en la cena-conversación se cuelan en los debates entre los protagonistas algunas identificaciones. Además, las propias intervenciones en el documental los hacía fácilmente identificables.

⁴³ Varios de los protagonistas de la película habían estado en una situación próxima. Como ya se ha mencionado, a Cunill se le había pedido inicialmente sentencia de muerte y Julián fue condenado a ella pero finalmente no se ejecutó.

⁴⁴ Tal como afirma Portabella en el cuarto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

en el semi-exterior de la terraza del caserón, adquiere un especial sentido dentro del estado de clandestinidad a la que estaban obligados. El alejamiento rural de la masía permitió esta escenificación semi-exterior, cuya condición se remarcó visualmente con un movimiento óptico en retroceso hasta conseguir un gran plano general de la casa que muestra la reunión en su terraza. Se desafiaba, también en la puesta en escena, la subterrneidad a la que estaban relegadas las organizaciones opositoras y las actividades con ellas relacionadas.

El debate que se da durante la cena, filmado en el interior del caserón, y que es el centro de la película, se abre tratando sobre la huelga de hambre. A esto le siguen otras cuestiones como las posibilidades de las luchas políticas en la cárcel, sus diferencias con las realizadas fuera de ella, el grado de efectividad de la reclusión sobre la militancia, la vida en la prisión y después de ella, la situación de la mujer... Esta cuestión de género la introduce Lola Ferreira y a ella volveremos en el caso de estudio dedicado a Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase.

5.1.4. Afinidades unitarias: Portabella y la CCB

La bibliografía (Trenzado Romero, 1999: 278, Arnau Roselló, 2006: 312⁴⁵, Berzosa, 2009: 38), algunos de los miembros de la CCB⁴⁶ y cineastas próximos⁴⁷ señalaron a Portabella en la Comisión de Cine de Barcelona. Sin embargo, a lo largo de la conversación que se mantuvo con él, este explicaba su colaboración con la iniciativa, pero subrayaba que no perteneció a la misma⁴⁸. El análisis de las dinámicas de funcionamiento de la CCB puede arrojar luz sobre su grado de implicación en esta experiencia.

La Comisión de Cine de Barcelona no nace como órgano partidista sino que lo hace en 1970 al aliento de las iniciativas unitarias, 'abierto a todos los demócratas del sector' como se dice textualmente en el documento que se conserva en el AHPCE (Doc. 1). En el documento se hace referencia, además de al PSUC, a la pertenencia

⁴⁵ Arnau utiliza la denominación de Comissió de Cinema de Catalunya. En la tesis se ha optado por la de CCB acorde con el documento encontrado en el AHPCE (Doc. 1).

⁴⁶ Correspondencia con Román Gubern por correo electrónico recibido el 17 de junio de 2014.

⁴⁷ Pere Joan Ventura lo incluye también entre los miembros de la Comisión de Cine de Barcelona en un correo electrónico recibido el 22 de abril de 2013.

⁴⁸ Entrevista realizada el 28 de agosto del 2014 a Pere Portabella en Barcelona.

de los miembros que conforman la CCB en organizaciones como Bandera Roja y el Partido Socialista de Liberación Nacional de los Países Catalanes [Partit Socialista d'Alliberament Nacional dels Països Catalans] (PSAN). No obstante, a pesar de esta afirmación y de la aspiración política unitaria, la fuerza política predominante en la CCB fue el PSUC y su acción fue coherente con las líneas de acción de esta organización. Como sintetizó Pere I. Fages, miembro de la Comisión de Cine de Barcelona: 'No es el PSUC quien mueve esto, pero estamos en el cuadro teórico-práctico de lo que es la política del PSUC, que en aquel momento era muy amplia, de buscar complicidades con el mayor número de gente posible, vengan de donde vengan' (Berzosa, 2009: 90).

Román Gubern, otro de los miembros de la CCB, la definió como 'frente amplio' en el cual se 'incluía a no comunistas, según la estrategia de entonces del PSUC'⁴⁹. Joan Anton González, figura clave en la distribución del cine que se movía fuera de la legalidad, indicó la cercanía entre la Comisión y el PSUC, aclarando que: 'No era, sin embargo, ni una célula ni una entidad orgánica, con responsable político, etcétera. En los últimos años de la lucha antifranquista, el PSUC tuvo muchas organizaciones así, más o menos laxas, sobre todo en el terreno intelectual' (Torrell, 2013b: 57). En un informe conservado en el AHPCE, dentro de la sección Nacionalidades y Regiones, en lo que se denomina 'Subsección Cataluña (PSUC)', se señala la filmación de actos políticos en Cataluña en 1970⁵⁰. González habló de una reunión con el dirigente del PSUC, Antoni Gutiérrez Díaz, en el que este propone la idea de aprovechar a la gente del sector cinematográfico 'para rodar actos clandestinos' (Torrell, 2013b: 58).

El hecho de referirse en el dossier escrito por miembros de la CCB conservado en el AHPCE (Doc. 1) al partido, en genérico, haciendo mención a iniciativas donde estuvo implicado el PCE, pero dando privilegio al ámbito catalán y ser escritos por miembros de la CCB, apunta hacia una implicación en la autoría de este documento de la militancia del PSUC. Una afirmación que no utilizamos para alejarnos del PCE, que podía ser también el interlocutor al que iba dirigida la propuesta, sino para situar

⁴⁹ Correo electrónico recibido el 17 de junio de 2014.

⁵⁰ AHPCE, Nacionalidades y Regiones (Cataluña), Jacq. 2051.

más precisamente el texto en los profesionales del sector cinematográfico del PSUC en el marco de sus relaciones de hermanamiento con el PCE.

La primera de las funciones que se marca la CCB incide en este sentido. Se habla en el documento de propiciar la movilización al máximo de profesionales del cine, también de aquellos que no estén integrados en la Comisión, a favor de una toma de posición común frente a la problemática sociopolítica contemporánea, más allá de la especificidad sectorial, en la línea de la acción unitaria, tal como se estaba promulgando en el PCE y en el PSUC. Una de las directrices que se había marcado la CCB para este trabajo político en el campo de la cinematografía era la de establecer una estrecha colaboración con la Asociación Sindical de Directores-Realizadores Españoles de Cinematografía que, como ha señalado el historiador del cine Juan Francisco Cerón Gómez, nació en 1960 'como un grupo autónomo dentro del Sindicato Nacional del Espectáculo' y 'se convirtió en otro de los cauces de intervención política en el entramado administrativo del cine español' (Cerón Gómez, 2004: 26). Esta organización profesional, convertida en una plataforma legal para la acción opositora, estaba encabezada por Juan Antonio Bardem, que para su funcionamiento tuvo que colaborar con simpatizantes del régimen (Bardem, 2002: 150). El nombre de este director, referente del PCE en el sector cinematográfico y miembro del comité central de ese partido, aparece en el dossier también en relación con esta estrecha relación que se proponía con la ASDREC (Doc. 1).

Dentro de la labor sectorial que se propone desde la CCB se apuesta por la labor en la Federación Nacional de Cineclubs. Reaparecen en el relato que estamos elaborando los cineclubs, lo que da cuenta de nuevo de su influencia como espacio de debate y de resistencia (Palacio, 2006: 116). En este caso se recurre a las estrategias de infiltración en una plataforma legal porque, si consiguen separarla de los organismos oficiales, ven en ella una estructura que puede favorecer y ampliar el circuito de distribución de películas que están llevando a cabo. Algo que no tenía cabida dentro la normatividad de la exhibición cinematográfica. Por ello están articulando una red de distribución para una serie de películas, no tan solo realizadas por la CCB, en la que aprovechan todas las posibilidades, también las que denominan 'paralegales o clandestinas' (Doc. 1). Los espacios que se incluyen son un buen ejemplo de los lugares que había para ese 'mercado político' al que hizo mención Román Gubern en su estudio sobre el cine clandestino en Cataluña

(Gubern, 1979: 179), tal como nos hemos referido en apartados anteriores. Así este cine contaba con la complicidad para su exhibición de las ‘Comisiones Obreras, de Barrio, de Solidaridad, Comités pro-Vietnam, cineclubs, parroquias, centros deportivos, institutos, colegios, grupos y colegios profesionales, partidos políticos’ (Doc. 1).

Joan Antón González califica las películas nacidas de esta actividad de la CCB de ‘contra-información’ (Torrell, 2013b: 58). Relacionado con esta cuestión está la discusión que Román Gubern señala en sus memorias sobre la ‘filosofía política’ (Gubern, 1997b: 275) de las prácticas filmicas de la CCB. Gubern enfrenta una postura más cercana al registro testimonial de los actos de la oposición al franquismo, dentro de la cual se encontraba él mismo, con otra de mayor reflexión teórica que se pretendía alejar de lo que denominaban de forma peyorativa como ‘reportajismo’ (Gubern, 1997b: 275). En esta segunda opción Gubern encuadra a Portabella y Gustau Hernández. La urgencia política, las condiciones de producción pero también la posible salida de este material con destino a televisiones extranjeras hizo que la corriente reportajista fuese la que predominó⁵¹.

Ya se ha visto como Portabella defiende que tuvo una relación de no pertenencia con la CCB, algo que también sucede cuando se le pregunta por la Escuela de Barcelona o por el PSUC. Como se ha señalado estuvo implicado en iniciativas de carácter unitario, sobre las cuales sí admite su pertenencia destacando la diversidad política y social de las mismas⁵². Dentro de ellas desempeñó un significativo rol. De este modo, Portabella diferencia entre su participación en organizaciones unitarias como la Taula Rodona y, posteriormente, la AC de la labor de la CCB: ‘Una cosa es hacer cine clandestino y otra cosa es estar en las organizaciones que son transgresoras del Estado’⁵³. Aunque Portabella no separa el cine de su práctica política, sino que forma parte de ella, con esta idea subrayaba el mayor grado de exposición que suponía el hecho de moderar o hacer de portavoz en una de las

⁵¹ A lo largo de nuestra conversación Portabella indicaba las discrepancias con Gubern aunque no la situaba en el marco específico de la CCB si no como su posición general ante la cinematografía y el trabajo sobre los códigos cinematográficos. Entrevista realizada el 28 de agosto del 2014 a Pere Portabella en Barcelona.

⁵² Ídem.

⁵³ Ídem.

principales organizaciones político-sociales clandestinas de Cataluña, frente a la acción de filmar eventos de la oposición: 'Todo esa gente era gente de cine. Yo no era solo gente de cine. Es que tenía unas responsabilidades políticas muy fuertes'⁵⁴. Ambas cuestiones, la militancia desarrollada en las organizaciones de oposición y en la cinematografía, no tenían cabida en los marcos legales pero se situaban en diferentes grados de protagonismo con respecto de la acción política. Esto no niega el riesgo a la represión que corrieron las personas que llevaban a cabo las PFT sino que da una idea más precisa de la posición de su labor dentro el entramado opositor.

Para entender la relación con la CCB se debe de tener en cuenta la restricción de la información que caracterizaba la política de la clandestinidad. Algo que se explica por la propia supervivencia del organigrama ante la detención de algún militante. Gracias al rol que desempeñó en la política unitaria, Portabella podía proporcionarle a la CCB, la información sobre las convocatorias. Es decir, no se trataba tanto en su caso de participar en la filmación, estaba además desarrollando algunos de los proyectos fílmicos a los que nos hemos referido en líneas anteriores, pero sí de un apoyo logístico. El testimonio de Pere I. Fages apunta en un sentido similar al de Portabella. Desde la participación de Fages en la política unitaria, cita expresamente la Taula Rodona, consigue la información que también le proporciona a la CCB sobre las acciones a filmar (Berzosa, 2009: 91). Además Fages añade que la CCB 'en tanto que organismo político, es uno de los organismos que convoca la Asamblea de Cataluña' (Berzosa, 2009: 89). A modo de síntesis, se puede afirmar que el impulso de la política unitaria logró implicar a varios sectores, como señala Portabella 'daba pie a que se organizaran muchísima gente en grupos y colectivos para cosas concretas'⁵⁵ y la CCB fue su expresión en el sector de cine.

5.2. Hacia un cine militante

A la hora de abordar el contexto que se está planteando en este estudio, no se puede obviar el hecho de que la idea de *cine militante* impregnó la reflexión cinematográfica a nivel internacional en los años finales de la década de los

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Entrevista realizada el 28 de agosto del 2014 a Pere Portabella en Barcelona.

sesenta⁵⁶. Las revueltas del 68 habían impulsado el interés hacia la cinematografía militante⁵⁷. En el seno de los mencionados EGC se elaboró el manifiesto *Por un cine militante* [Pour un cinéma militant] que proponía la ‘ruptura ideológica con el cine burgués’ (‘Manifiesto por’, [1969] 1988: 255), se pronunciaba ‘por la utilización de los films como arma política’ (‘Manifiesto por’, [1969] 1988: 255) e incitaba a ligar en la medida que permitiera el análisis de la situación objetiva y sus posibilidades de acción la ‘ruptura ideológica a una práctica militante’ (‘Manifiesto por’, [1969] 1988: 256). Desde las concreciones de la cinematografía utilizada como arma para la lucha política⁵⁸ la idea de cine militante que se defendía en este texto iba más allá de un cine de partido o ligado a organizaciones políticas. En este caso se trataba de un cine controlado, tanto a nivel de distribución como de realización, por los propios militantes implicados en él, que serviría de ‘base de intercambios de experiencias políticas’ (‘Manifiesto por’, [1969] 1988: 256), propiciando en su recepción debates a partir de los problemas concretos que dieron lugar a la película, vinculado con

⁵⁶ Marc Ferro ha señalado la ‘revolución española’ de los años treinta como el origen de un ‘cine militante, no comercial, realizado con pocos medios’ (Ferro, [2003] 2008: 52). Esta afirmación se concreta en propuestas como *Tierra de España* (*The Spanish Earth*, J. Ivens, 1937), España 1936 (*Espagne 1936*, J. P. Le Chanois, 1937) y *Sierra de Teruel* (*Espoir*, A. Malraux, 1939) (Ferro, [2003] 2008: 52). Además indica la actividad de una serie de operadores que recogieron imágenes de actualidad durante el conflicto español (Ferro, [2003] 2008: 52). Según Ferro se despierta así una corriente que ‘alimentaría también en los Estados Unidos una tendencia revolucionaria, social, antirracista, cuya obra maestra fue sin lugar a dudas *Salt of the Earth* (*La sal de la tierra*, H. Biberman, 1954)’ (Ferro, [2003] 2008: 52). No obstante, previamente a esta película, en este país norteamericano ‘la batalla propagandística en torno a la guerra española encontró un campo de intervención privilegiado’ (Gubern, 1986: 49). Sonia García López ha estudiado en profundidad la actividad de *Frontier Films*, productora responsable de obras como *Tierra de España* y *Return to life* (H. Cartier-Bresson y H. Kline, 1938), que García López plantea como la iniciativa más exitosa en las estrategias cinematográficas en la órbita política del frentepopulismo estadounidense, el conocido como Popular Front (García López, 2013: 51).

⁵⁷ Dentro de las estrategias de frentepopulismo, en este caso en Francia, también se desarrolló una cinematografía que se ha estudiado dentro de los relatos del cine militante francés (Hennebelle, 1976: 20-23). El ejemplo más conocido de la misma es *La vie est à nous*, película documental de propaganda del PCF, llevada a cabo por un equipo de militantes y simpatizantes comunistas bajo la supervisión de Jean Renoir y destinada a ser una herramienta para la propaganda política en las elecciones de 1936 (Marie, 2000: 239). En la crítica post-sesentayochista francesa la atención a este film ejemplifica los debates que se están dando en relación con el cine militante. Dentro de su trabajo doctoral centrado en investigar las relaciones entre el PCF y el cine francés, Laurent Marie incluye algunas de las reacciones que generó esta película en los años inminentemente posteriores al mayo francés, que oscilaban entre su ejemplificación en la ausencia del espíritu revolucionario y el reformismo burgués característico del PCF en *Positif* hasta su defensa por parte de los Cahiers du Cinéma (Marie, 2000: 239).

⁵⁸ El cine se podía convertir en un arma política desde las estrategias de la comunicación alternativa abordando objetos de información obviados por los medios ‘burgueses’. También con prácticas filmicas que propiciaran el análisis del sistema capitalista y evidenciasen sus contradicciones para combatirlas o que divulgasen y sirvieran de enseñanza con un interés crítico y de movilización ‘las formas de luchas revolucionarias’ (‘Manifiesto por’, [1969] 1988: 256-257).

acciones políticas y con una difusión a la que iría en paralelo ‘una información que las explique, las complete o las provoque’ (‘Manifiesto por’, [1969] 1988: 256).

Marc Ferro apunta que: ‘En los años posteriores a 1968, con el renacer del espíritu revolucionario, se multiplican las películas militantes’ (Ferro, [2003] 2008: 52) y no fue Francia el único lugar donde se están dando debates teóricos alrededor de este concepto. En el mercado editorial español apareció en 1971 *Problemas del nuevo cine*, una selección de Manuel Pérez Estremera de ponencias realizadas en los espacios de debate de la Mostra internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. A partir de la edición de 1966, la segunda de este evento cinematográfico, se llevaron a cabo una serie de mesas redondas que Pérez Estremera identificaba con: ‘Uno de los elementos que dio mayor peso específico y mayor prestigio al festival’ (Pérez Estremera, 1971: 10). De la quinta edición del mismo, celebrada en 1969, Pérez Estremera hizo en cambio una valoración crítica negativa tanto en las películas seleccionadas como de los debates teóricos establecidos (Pérez Estremera, 1970: 21-23). En ella Portabella participó con *Nocturno 29* y se celebró una mesa redonda que se denominó ‘Cine y política’ (Pérez Estremera, 1971: 22) dentro de la cual el teórico Pio Balldelli presentó la ponencia ‘El “cine político” y el mito de las superestructuras’.

Nos detenemos en ella porque se incluye dentro del libro de Pérez Estremera (1971: 168-191), por lo tanto, se dio a conocer dentro del mercado editorial español durante el tardofranquismo, y además en el texto se planteó la cinematografía militante como una de las tres hipótesis complementarias de trabajo sobre las cuales se desarrolla la función política del cine como manifestación de la lucha de clases.

En primer lugar, Balldelli identifica el cine de intervención ‘sin ambición de duración y perfección, capaz de calar en las situaciones concretas, como un panfleto cinematográfico’ (Balldelli, [1969] 1971: 173). En opinión de Balldelli, sirve de ‘Contrainformación que hace a los sujetos de la acción política dueños de la información, enseñando a utilizar un instrumento que después, en las distintas situaciones, podría dirigir autónomamente, precisamente como hoy se prepara un panfleto’ (Balldelli, [1969] 1971: 173-174). En segundo lugar está el film-ensayo ‘que implica la reflexión rigurosa, científica, la búsqueda’ que utiliza también la ficción en cuanto ‘construcción declarada’ (Balldelli, [1969] 1971: 175). El cine militante, la

tercera, es la 'propuesta utópica' entendiendo esta como 'sueño de una cosa real' y como motor necesario para la tenacidad que requiere la lucha (Baldelli, [1969] 1971: 180). El cine militante es el que procede hacia el plano de clase y tiene como elemento decisivo la circulación de materiales 'en una estructura clandestina o alternativa que consigue llegar a las masas populares según actos políticos que actúan como aclaraciones ideológicas y propuestas para la acción' (Baldelli, [1969] 1971: 180).

De este modo, para Baldelli la recepción tiene mayor peso que el rodaje en cuanto la operatividad del cine militante. Por eso, incide posteriormente en la necesidad de que este tipo de cine ensaye 'maneras de distribución y disfrute sobre distintos planos complementarios' (Baldelli, [1969] 1971: 185). Dentro de las cuales, además de la creación de un 'circuito antagonista' (Baldelli, [1969] 1971: 185), de formato reducido y arraigado en un lugar con grupos estables, Baldelli propone aprovechar los canales de cine no comercial ya consolidados y las infraestructuras del sistema, sacando provecho de sus contradicciones, por ejemplo en cuanto a las ayudas de financiación (Baldelli, [1969] 1971: 186). Se debe de subrayar el hecho de que Baldelli está proponiendo estas formas de circulación y recepción poniendo ejemplos italianos, país que disfrutaba de una situación política diferente a la española. Por supuesto, ni Baldelli ni Pesaro son los únicos teóricos y eventos que reflexionan en la Italia de la época sobre cine militante. El libro *1968-1972 esperienze di cinema militante* editado en 1973 por Faliero Rosati da buena cuenta de toda una serie de iniciativas y documentos cuya mera mención excede los propósitos de esta tesis doctoral.

Durante el tardofranquismo la situación política no era desde luego favorable para la práctica y la reflexión del cine militante. No obstante, la publicación de textos como el de Baldelli en libros españoles muestra como la conceptualización de este término encontraba resquicios dentro de la legalidad franquista.

En las publicaciones clandestinas del PCE como en *Mundo Obrero* el término cine militante se utilizó excepcionalmente. A él se recurre para titular un pase de cine en Londres en 1975 dentro del especial dedicado a la emigración en *Mundo Obrero* (Corresponsal, 1975: VII). En la noticia de este evento londinense se alude a una filmación promovida por Comisiones Obreras en la ciudad catalana de Terrassa. No

obstante, el cuerpo principal del texto se dedica a *Dreams and Nightmares* (A. Osheroff y L. Klingman, 1974).

Esta propuesta de no ficción nace de Abe Osheroff, que luchó en la guerra civil española formando parte de la Abraham Lincoln Brigade. El documental se concibe como un homenaje a los brigadistas, tomando como hilo conductor la vida de Abe y su regreso a la España de finales del franquismo. En la crónica de la publicación comunista se destacan las dificultades que existieron para llevar a cabo su filmación y que la realización del mismo ‘no hubiera sido posible sin la ayuda del movimiento clandestino que filmó parte del metraje y luego lo sacó del país de contrabando’ (Corresponsal 1975: VII). Es decir, Osheroff se apoya en las PFT para sacar adelante su proyecto. A partir del testimonio de Pere I. Fages, el historiador del cine Alberto Berzosa subraya las relaciones que este mantuvo con Osheroff al que se suministró ‘mucho material para su difusión’ (Berzosa, 2009: 56). En el dossier de los militantes comunistas de la CCB conservado en AHPCE (Doc. 1) se habla de que se le facilitó una copia de *París, Junio 1971* (CCB, 1971), película que comentaremos en líneas posteriores, y que estaba elaborando un film sobre España para los circuitos universitarios, que sería *Dreams and Nightmares* (A. Osheroff y L. Klingman, 1974). Incluso se menciona un acuerdo sobre los beneficios que se generen de este film.

Las producciones estadounidenses no son siempre abordadas en las publicaciones del PCE con la afinidad que despiertan en *Mundo Obrero* el trabajo de Abe Osheroff, cabe recordar sobre él que, como afirma Román Gubern: ‘El film subraya la complicidad de los Estados Unidos en el mantenimiento del franquismo’ (Gubern 1986: 136), o *Tierra de España* (J. Ivens, 1937), cuya toma de posición política está claramente ubicada en favor de la lucha ‘contra el fascismo’ (‘Tierra de’, 1976: VIII). En concordancia con la retórica antiimperialista que mantenía este partido comunista español frente a la presencia militar de los Estados Unidos en Vietnam y Camboya, *Nuestra Bandera* incluye actos de boicot a los pases de la película *Boinas verdes* (*The Green Berets*, J. Wayne, 1968) (‘Respuesta española’, 1970: 66), noticia que había aparecido en el órgano del Comité Central jaleada bajo el

título 'Así se defiende Vietnam' ('Así se', 1969: 3)⁵⁹. Dentro de las PFT en el Estado español se llevaron a cabo filmaciones sobre acciones violentas contra las sedes de empresas estadounidenses⁶⁰.

Por otro lado, la película de Osheroff enlazaba también con la memoria de la guerra civil española desde una óptica crítica con los triunfadores. Algo que despertó la atención de las publicaciones del PCE hacia films como *Granada, mi Granada* (*Grenada, Grenada moja*, R. Karmen, 1967) y *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, F. Rossif, 1963)⁶¹ (Peñalva 1975: 2, 'Homenage a' [sic] 1976: VII, 'Festival Europeo', 1977: III, Begles, 1977: III, Corresponsal, 1976a: II, Corresponsal, 1976b: VII, 'Sherbeek', 1976: VIII).

En Francia se publicó en 1976 el trabajo sobre cine militante dirigido para *Cinéma d'Aujourd'hui* por Guy Hennebelle. En su introducción Hennebelle explicaba lo que había entendido esta cinematografía a partir de tres características que, en síntesis, eran su desarrollo al margen del sistema comercial de producción y distribución⁶², realizado en pequeños formatos⁶³ y con un carácter de combate, al servicio de la clase obrera y de las otras clases o categorías populares⁶⁴ (Hennebelle, 1976: 12).

⁵⁹ Las críticas también se articulan con respecto a la hegemonía económica estadounidense en la industria cinematográfica. Un ejemplo es la victoria de *Taxi Driver* (M. Scorsese, 1976) en el Festival de Cannes se atribuye en *Mundo Obrero* a que 'a sus posibles méritos, unía el patronazgo de los *trust* americanos del cine' ('Cannes 1976', 1976: VI).

⁶⁰ Por ejemplo, *Manifestación de solidaridad con Vietnam* (CCB, 1972), sobre el atentado contra la sede de Pan Am en Barcelona. Pere I. Fages afirmó: 'no diremos que lo montamos nosotros pero lo montan con nosotros: "¿dónde podemos pegar un petardazo que podamos filmar?"' (Berzosa, 2009: 91). La violencia de la filmación por parte de los manifestantes no es habitual dentro de las PFT y encajaba mal con la imagen de oposición pacífica que se deseaba proyectar al exterior organizaciones como el PCE y el PSUC. El historiador del cine Josep Torrell (2015) menciona también *Manifestación desde el balcón* (CCB, 1972), acción contra la sede del *Reader's Digest* y atribuye estas dos filmaciones a Manel Esteban.

⁶¹ La película de Rossif no solo provocó la protesta institucional española y tensionó las relaciones diplomáticas con Francia (Liogier, 2005: 111-125) sino que inspiró también la respuesta de películas de corte franquista (Berthier, 2005: 129).

⁶² En Occidente y en el Tercer Mundo. Admite la también la existencia de un cine militante en ciertos países socialistas en los que conserva su utilidad en el contexto de una lucha de clases que continúa después de la revolución (Hennebelle, 1976: 12)

⁶³ Incluye también el vídeo (Hennebelle, 1976: 12)

⁶⁴ Menciona la función asignada de contrainformación, intervención y movilización, además de su función de lucha contra el capitalismo y su carácter antiimperialista. Tanto en este punto como en el anterior introduce cuestiones relacionadas con la economía precaria en la que se sustenta (Hennebelle, 1976: 12).

En el tomo del que es director Hennebelle⁶⁵ se incluyen también artículos que enseñan las grietas que se estaban dando en el cine militante. Un ejemplo de esto es el texto de Jean Paul Fargier, cuyas reflexiones se habían dado a conocer en *Tribune Socialiste*, *Téléciné* o *Cinéthique* en una actividad que a partir de 1968 sintetiza como ‘la mitad de lo que he escrito (...) es propaganda del cine militante; la otra mitad simples recetas’ (Fargier, [1976] 1977: 4).

En el escrito de Fargier se articula una denuncia sobre el dogmatismo con el que se puso en práctica, tanto teóricamente como en forma de películas, esta etiqueta. Algo que Fargier observó también en sus procesos de recepción:

Lo que les gusta a los militantes de los films militantes, es poder reconocer una tonadilla conocida, un discurso sabido, aprendido, aprobado, recitado, difundido, o, por el contrario, atacado, rechazado, refutado, denunciado, desechado. Y el placer, en algunos casos, puede ser igual tanto si se formula lo que se niega como si se formula lo que se bendice. No hay sorpresas, se a ver lo que ya se sabe. Se sabe a donde se va, se está en un terreno conquistado o por conquistar (Fargier, [1976] 1977: 8).

En opinión de Fargier el fin del cine militante ‘es la toma del poder. El poder del Estado’ (Fargier, [1976] 1977: 8). Este crítico había defendido un concepto de cine militante como cine de partido, ligada en su caso a la idea de partido único, algo de lo que se desmarca en el momento que está escribiendo el artículo al que se está haciendo referencia (Fargier, [1976] 1977: 9). En ese texto Fargier defiende la relación entre el cine militante de partido, en su desarrollo dentro de los países capitalistas, y ‘el cine de Estado de las naciones dominadas por el “socialismo existente”, el capitalismo de Estado. A un lado y otro, el cine no sirve más que para cortar la voz de aquellos que ya no se reconocen’ (Fargier, [1976] 1977: 11). Por ello, aboga por la desaparición del cine militante hecho por cineastas que:

sueñan ser de partido y que actúan como si lo fueran. Ese cine debe desaparecer, para que en el momento de la revolución desaparezca el Estado. Si no, se puede

⁶⁵ Tras el editorial, el dossier dirigido por Hennebelle comenzaba con un texto a modo de introducción de Joris Ivens, cineasta de origen holandés y paradigma de esta corriente cinematográfica en su vertiente internacionalista. El breve escrito de Ivens se titulaba ‘Los tres ojos del cineasta militante’ [Les trois yeux du cinéaste militant]. Con ello Ivens hace referencia a un primer ojo que ve la realidad a través del visor de la cámara, a un segundo ojo que permanece bien abierto a todo lo que está sucediendo alrededor de la pequeña imagen encerrada en el cuadro y, por último, señala también un tercer ojo que debe estar fijo sobre el futuro (Ivens, 1976: 10). Muestra de su internacionalismo es la llamada final del texto a considerar el cine militante francés más allá del plano nacional en el contexto de desarrollo de esta cinematografía en el mundo entero y cierra su escrito con la esperanza de que Hennebelle escriba pronto un libro sobre cine militante internacional (Ivens, 1976: 10).

decir que el cine militante prepara, hoy, la dictadura sobre el proletario de mañana. Si no, los films militantes señalan el camino hacia los gulags (Fargier, [1976] 1977: 13).

El escrito de Fargier se tituló en francés 'Pour le déperissement du cinéma militant' y le prestamos atención porque fue traducido al español con el nombre de 'Miseria del cine militante' por Eugeni Bonet (Fargier, [1976] 1977: 4-13) dentro del primer número de la revista *Visual*. En esta publicación barcelonesa se presenta la propuesta de Fargier como una 'clara e inteligente crítica desde dentro a ciertos aspectos del denominado "cine militante"' ('Presentación', 1977: 3) y los responsables de la revista consideran que en ese momento la crítica de Fargier puede ser aplicable al ámbito español ('Presentación', 1977: 3), lo que demostraba su desafección con respecto a este concepto.

Cuando se dio a conocer el texto de Fargier al castellano, Andrés Linares ya había publicado *El cine militante* al que ya se ha hecho referencia en apartados anteriores. Dentro de su reflexión esta obra incluye el concepto de 'arte militante' (Linares, 1976: 12) como una idea que aspira a la mayor fusión 'entre el arte y la vida' (Linares, 1976: 12) poniendo sus recursos al servicio de la lucha contra la explotación y la opresión y cuyo valor se mide por 'su eficacia revulsiva y concienciadora' (Linares, 1976: 12). El arte militante, tal como lo conceptualiza Linares, se caracteriza también por la 'comunicación abierta' sustentada en un receptor activo que influya sobre el producto cultural y tenga capacidad de modificarlo 'pudiendo llegar a convertirse eventualmente en autor de sus propios productos culturales' (Linares, 1976: 12). Algo que impiden los circuitos comerciales establecidos y por lo que es necesario articular redes paralelas a ellos que acercarán las formas artísticas 'a los lugares en los que se desarrolla la vida real, de las personas, a las fábricas, a los locales sindicales, a los distintos centros de enseñanza, barrios, etc. etc.' (Linares, 1976: 13).

Linares elabora de este modo un ataque a la idea de autonomía del arte entendida como una práctica creativa que posee una entidad propia desligada del contexto, centrada exclusivamente en el trabajo de las formas y que necesita de sus propios espacios institucionales para su desarrollo. Frente a esto el arte militante de Linares renuncia a una abstracción universalizante planteada como un a priori y, en su propuesta, el cine militante puede adquirir este carácter universal pero a partir de los

temas concretos que han sido expuestos en la película con el fin de contribuir a la 'clarificación y superación de los problemas de todo tipo (...)' (Linares, 1976: 13).

El cine militante es concebido en el libro del cineasta español como un medio para la pedagogía y concienciación de las masas, que se lleva a cabo a su servicio como 'parte activa de la lucha de clases' y en el que los movimientos populares sirven de inspiración para sus temáticas (Linares, 1976: 15). Dentro de la proposición de Linares, ese 'otro cine' aspira a sustituir a la cinematografía comercial, que sirve como 'opio del pueblo' (Linares, 1976: 15).

A pesar de que la reflexión de Andrés Linares se publica dentro del mercado editorial español, la situación política seguía sin favorecer este relato historiográfico y su aplicación al caso estatal. Aunque ya había muerto Franco, el texto de Linares, que estudia la práctica del cine militante en diversas latitudes de Europa, América, Asia y África no incluye un estudio sobre la misma en el Estado español. Linares conocía esta situación de primera mano, era uno de sus cineastas protagonistas como se verá en apartados posteriores. Sin embargo, en el momento que ve la luz su libro tanto el cine militante en el cual estaba implicado, que se seguía desarrollando en el Estado español dentro de las PFT, como su militancia política en el PCE, quedaban todavía entonces fuera de los marcos legales aunque cada vez eran más visibles.

En 1978 Matías Antolín publicó en *Dirigido por!* una entrevista a Andrés Linares. Entonces el PCE ya estaba legalizado y había concurrido en las primeras elecciones generales todavía preconstitucionales. A lo largo de la entrevista se puede comprobar como Linares ya habla abiertamente de su propio cine que había sido hecho fuera de la legalidad y explicó la ausencia de España en su libro alegando razones de seguridad para los cineastas españoles que serían mencionados y también a que la experiencia española no era comparable con la de otros países como Francia, Italia, Japón o Estados Unidos (Antolín, 1978b: 69). Al libro de Linares y a sus propuestas regresaremos en capítulos posteriores.

5.2.1. Introducción a El Volti y al cineclub Informe 35

En el dossier escrito por militantes comunistas de la CCB no se conceptualiza el término de cine militante pero sí que se hace uso de él cuando se

describen las funciones de este colectivo. De este modo, se habla de la organización de ‘una distribución paralela de cine político y militante’ (Doc. 1).

Como ha estudiado Josep Torrell, desde comienzos de los setenta se desarrolló la experiencia de El Volti (Torrell, 2011: 58). Joan Antón González, su ‘inspirador’ en palabras de Torrell (2013b: 57), describe su funcionamiento desde una doble condición: ‘El Volti, *como depósito* era secreto: había una serie de cortafuegos que impedían llegar hasta él. En cambio, El Volti *como exhibición*, era una actividad pública’ (Torrell, 2013b: 57). Por un lado, el almacén de sus películas itineró por motivos de seguridad⁶⁶ y, por otro lado, cuando se habla de actividad pública hay que entenderla en el carácter colectivo de una proyección de cine pero dentro de las restringidas condiciones que imponía la proyección de cine clandestino. Torrell, que explica en su investigación alguna de las estrategias de funcionamiento dentro de las prevenciones que imponía la clandestinidad, sitúa a las y los implicados en la experiencia dentro de la militancia, con los riesgos que esto llevaba consigo: ‘Todas las mujeres y los hombres que colaboraban en esta distribuidora no cobraban ningún sueldo: su trabajo –y el peligro que entrañaba de detención por la policía– era una forma de militancia política como otra cualquiera’ (Torrell, 2011: 60). Joan Antón González destaca la importancia que tenían las redes para la actividad clandestina y señala diferentes niveles dentro de ellas:

está la red clandestina, en este caso, el PSUC; está el asociacionismo en general pero ligado en torno a las organizaciones religiosas (entre otras cosas porque no había demasiadas asociaciones fuera de la iglesia); y están también las organizaciones de base: Comisiones Obreras, las comisiones de barrio o los comités de universidades (Torrell, 2013b: 59).

El Volti, apoyado en la militancia del PSUC y CCOO, tuvo en los espacios característicos de lo que se ha explicado bajo el concepto de mercado político su medio para llegar a las audiencias. Al tratarse de una experiencia que tenía lugar fuera de los cauces legales, no había un flujo de información abierto sino que cada componente tenía una información limitada sobre su funcionamiento, como se puede deducir de los testimonios de otros de sus implicados, Mariano Aragón y Joan Martí Valls (Torrell, 2013a: 44), lo que muestra la importancia y el papel de

⁶⁶ Otro de los implicados en esta experiencia, Joan Martí Valls recordaba que ‘El Volti estuvo en mi casa tres o cuatro años. Era un enorme saco de material, formado por películas de todo tipo. Este saco con el tiempo, fue pasando a través de diversas personas’ (Torrell, 2013b: 44).

coordinador que tenía Joan Antón González en la experiencia. No obstante, era necesario para desarrollar las PFT contar con un tejido de complicidades. Como señala Pere I. Fages, esto hace que nadie pueda capitalizar este tipo de experiencias⁶⁷. Para el más mínimo rodaje, la distribución de una copia o la organización de un acto de exhibición de material clandestino se necesitaba el apoyo de un grupo de personas que lo hiciese posible. De algunas de estas personas cómplices nunca se conocerán los nombres.

En su actividad El Volti aprovechó las plataformas legales como los cineclubs y, de nuevo, en relación con la figura de Joan Antón González cabe destacar especialmente la actividad del cineclub Informe 35 que fue creado en 1972, estaba situado en la calle Balmes de Barcelona, en una sala que se alquiló a los Escolapios, y en cuya génesis González tuvo de nuevo un papel protagonista. En su entrevista con Torrell, Joan Antón González desvincula esta iniciativa del PSUC y la sitúa plenamente dentro de la actividad de Comisiones Obreras (Torrell, 2013b: 62). Martí Valls recuerda que cuando le plantearon la idea de la creación de un cineclub se habló de que estuviese ‘vinculado a una plataforma amplia, aprovechando la estructura organizativa de Comisiones Obreras y el Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC)’ (Torrell, 2013a: 46) y coincide con que ‘Informe 35 nació en la primavera de 1972, a iniciativa de Comisiones Obreras’ (Torrell, 2013a: 46).

Este cineclub fue así una experiencia en la que el consumo cinematográfico se convirtió en un acto político con implicaciones directas en las actividades opositoras de este sindicato, como señala Joan Antón González: ‘Comisiones Obreras ve una oportunidad clara de utilizar Informe 35 para tener una fuente de financiamiento. El cineclub financiará al aparato central de propaganda de Comisiones Obreras de Barcelona’ (Torrell, 2013b: 62). Algo que también indica Martí Valls: ‘Nuestro vínculo con Comisiones Obreras hacía que éstas fueran las receptoras de los “fondos” económicos que quedaban después de cubrir toda nuestra actividad en cuanto a la organización, proyección y extensión político cultural del cine-club Informe 35’ (Torrell, 2013a: 48). Además, González y Martí Valls coinciden en afirmar que también se dio dinero a la Comissió de Solidaritat, un organismo de la acción unitaria (Torrell, 2013b: 62 y Torrell, 2013a: 48).

⁶⁷ Tercer episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

Los diversos posicionamientos ante el hecho cinematográfico, pero también ante la militancia política, generaban círculos de afinidades que se ligaban con espacios en los que se proyectaba cine. Por supuesto, esta separación de audiencias, gustos y lugares era en la práctica más compleja y porosa. La sala donde se celebraban las proyecciones de Informe 35 tenía una capacidad para 650 personas sentadas además de las que entrasen de pie (Torrell, 2013a: 47). En la atracción de públicos jugó un papel importante la presencia en el coloquio de personalidades reconocidas en el mundo de la cultura, entre los mencionados es fácil observar su orientación predominantemente opositora⁶⁸. Como parece obvio no todas las personas que acudían a la proyección estaban movidas por los intereses militantes. Mariano Aragón recordaba del siguiente modo a las audiencias que frecuentaban Informe 35:

el universo de asistentes estaba formado por un público ‘progre’ de izquierdas, obreros politizados, comprometidos y un entorno de compañeros y compañeras de los mismos, más los *cinófilos* [sic] –como les llamábamos– que ignoraban la finalidad política de nuestra actividad, pero las películas que proyectábamos solo podían verlas en Informe 35 y a precios muy económicos al provenir mayoritariamente de la Federación Española de Cineclubs (Torrell, 2013a: 48).

Se vislumbra a raíz de este comentario diversos modos de entender la cinematografía y su relación con la política. En este sentido, la denominada como *cinefilia* despertó las críticas de las audiencias más políticamente militantes⁶⁹.

5.2.2. La CCB y El Volti como experiencias próximas

En un artículo publicado a finales de la década de los setenta, Román Gubern escribió sobre el nacimiento del cine militante en Cataluña que uno de los ejes del cine clandestino fue aquel que situaba ‘su contradicción principal con la censura y con los mecanismos de represión política del régimen’ (Gubern, 1979: 178). En este texto ya planteó ese debate entre ‘reportajismo’, término que vimos

⁶⁸ En la carpeta de Informe 35 que se conserva en la Filmoteca de Catalunya se puede encontrar el anuncio de la proyección de *El último cuplé* (Juan de Orduña, 1957) con la presencia del escritor Manuel Vázquez Montalbán. Mariano Aragón recuerda entre las personas que hicieron de ponentes ‘a Juan Antonio Bardem, Antonio Álvarez Solís, Joan Enric Lahosa, Juan Ramón Capella, Manolo Vázquez Montalbán, Manuel Sacristán, Jaume Perich, Carlos Durán, Jaime Camino, Pere Portabella, Román Gubern, Carlos Castilla del Pino, Maruja Torres, Feliu Formosa, etcétera’ (Torrell, 2013a: 47). Joan Martí Valls menciona el éxito de convocatoria que logró la ponencia de Manuel Sacristán, que tuvo también presencia policial (Torrell, 2013a: 48).

⁶⁹ Un ejemplo de esto se encuentra en las obras de los Marta Hernández, los cuales definieron al cinéfilo en su relación con la Filmoteca ‘como un espécimen que se creía definitivamente extinto (...) Más muerto que vivo, el zombie que siempre ha sido alcanza su ideal: muerto que *realiza* actos necrófilos’ (Hernández, 1976b: 15).

que recogía en sus memorias, al que contraponía ‘una función cinematográfica de concienciación, clarificación ideológica y debate político, en una línea más o menos paralela a la emprendida por Solanas y Getino en “La hora de los hornos”’ (Gubern, 1979: 178). Gubern también se refirió a esta película recordando que su primera parte, la película completa consta de tres⁷⁰, era ‘una copia solicitadísima’ (Gubern, 1997b: 276). *La hora de los hornos* es señalada en su relato autobiográfico como una de las que distribuía el El Volti, iniciativa que no es citada por el nombre pero sí descrita brevemente: ‘las Comisiones Obreras decidieron organizar un depósito de material y un sistema de suministro de cintas’ (Gubern, 1997b: 276).

El historiador del cine Mariano Mestman se ha ocupado del estudio de *La Hora de los hornos* (F. Solanas y O. Getino, 1968) en varios de sus trabajos. La lectura de las investigaciones de Mestman (2004, 2008, 2009), también en aquellas que prestan una atención principal a España (Elena y Mestman, 2003, 79-92), sirven para constatar la significación que tuvo la película en diversos contextos de recepción⁷¹, pero también para recordar que el concepto de cine militante adquirió contornos específicos en la teoría latinoamericana⁷². En un contexto académico en

⁷⁰ Esta exhibición de la primera parte, predominante en España, no era gratuita y marcó diferencias con la exhibición que se dio en Argentina, como explican Elena y Mestman: ‘la diferencia entre las ‘versiones’ proyectadas en cada lugar, algo naturalmente relacionado con la estructuración del film en tres partes, con una duración total de 4 horas y 20 minutos, y las consiguientes dificultades que normalmente generaba la proyección de la obra íntegra. Cada parte tenía, por lo demás, características de contenido y formales distintas y, de hecho, Lara [se refieren a Fernando Lara y sus críticas para la revista *Nuestro Cine*] explicita que su “enorme desilusión” deriva de la segunda proyección de la película en Pesaro, cuando no sólo se exhibe la primera parte, sino también la segunda (la abiertamente peronista, digamos) y la tercera. Estas profundas tensiones en torno a la imagen de Perón y el peronismo que ofrece el film -con su vinculación al fascismo por determinados sectores de la crítica europea-, así como la habitual exhibición de tan sólo la primera parte en festivales posteriores a Pesaro, serían de hecho explícitamente debatidas por algunos críticos españoles en distintas entrevistas con Octavio Getino en esos mismos años’ (Elena y Mestman, 2003: 84-85).

⁷¹ El CCI le dedicó un dossier al cine latinoamericano en el que se le dio un amplio tratamiento a esta película. En el documento, que se conserva en la Filmoteca de Catalunya, se comentan las tres partes y se añade además una compilación de críticas sobre la misma y una entrevista con Solanas y Getino. A largo del dossier se señala la dificultad de recepción que tuvo esta obra a nivel europeo por las suspicacias que despertaba el peronismo: ‘No es fácil olvidarse de las concomitancias ideológicas del antiguo régimen peronista con ciertos fascismos europeos, uno de los cuales aún logra sobrevivir a través (y a pesar de) la historia (reciente) europea, dando cobijo a ese contradictorio líder que es EL GENERAL PERÓN’ (‘Cine latinoamericano’, 1974: 12). El subrayado se mantiene del original. Más adelante se añade: ‘Actualmente este film solo PODRÁ tener validez si nos olvidamos de la figura de Perón, haciendo abstracción de la realidad, de sus condicionantes y de sus condicionamientos finalizados, para aplicarlos a nuestra propia realidad... o aplicándola a la realidad actual argentina, logrando que el film se vuelva en contra de la figura-ideológica dogmatizada por el propio film en 1967’ (‘Cine latinoamericano’, 1974: 12).

⁷² En relación con este aspecto resulta especialmente interesante las reflexiones que hace Mestman

el que la atención a la experiencia de El Volti era muy escasa, el estudio del cine político argentino y su recepción en el Estado español llevó a Mestman a abordar esta iniciativa (Elena y Mestman, 2003, Mestman, 2008). Mestman construye la aproximación que hace de esta experiencia a partir del testimonio de Joan Antón González, aunque también se apoya en bibliografía y otras entrevistas con miembros de Comisiones Obreras. Este investigador define El Volti como una iniciativa que adquiere su desarrollo: ‘en una coyuntura en que asimismo se configuraba la Comissió de Cinema de Barcelona’ y ‘se constituye a partir de un grupo de profesionales, con vinculación con el PSUC aunque no de un modo orgánico y sistemático’ (Mestman, 2008: 19). También menciona su actividad como la organización de ‘un depósito de películas políticas instalado en casas de personas insospechadas de ser opositoras y una distribuidora clandestina’ (Mestman, 2008: 20).

Dentro del anexo documental de su tesis doctoral, que se tituló *El cine político argentino: 1968-1976. De La hora de los hornos al exilio*, Mestman incluyó un documento que identificó como: ‘Catálogo de películas (Lista de material disponible) del colectivo catalán “El Volti”. Barcelona, 1969-1975’ (Mestman, 2004: 354). No obstante, algunas de las películas del listado están hechas en 1976, por lo tanto esta tiene que ser la fecha mínima de datación. En su investigación sobre esta distribuidora de cine clandestino, Torrell hace referencia a un catálogo de ‘1976 (probablemente el último), que había circulado entre cine clubs. Son tres páginas grapadas, con la sola inscripción “Lista de material disponible–Format 16mm”’ (Torrell, 2011: 62). Esta descripción coincide con el archivo que incluye Mestman en su trabajo doctoral y la datación con la de los trabajos más tardíos. En este documento cada película está catalogada atendiendo a su formato, con su título y

sobre la formulación de Solanas y Getino, elaborada originalmente en 1971, del concepto de cine militante como una de las categorías internas del Tercer Cine: ‘la propuesta del Tercer cine se vincula al ambiente conmocionado por la eclosión del tercermundismo durante la década del sesenta, y en particular se refiere a las búsquedas de un cine de descolonización cultural para el Tercer mundo, que se define por oposición al cine de Hollywood (Primer cine) y que intenta superar las limitaciones atribuidas al denominado “cine de autor” (Segundo cine). Si (tendencialmente) la búsqueda de un Tercer cine remite al problema de la creación de un nuevo lenguaje, el cine militante involucra en un lugar central la discusión sobre el desarrollo de un circuito popular de exhibición’ (Mestman, 2009: 124). La centralidad del concepto de cine militante recae en la formulación de Solanas y Getino en su carácter vinculado a una política, también a sus organizaciones, y en: ‘la propia práctica del filme con su destinatario concreto: aquello que el filme desencadena como cosa recuperable en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación’ (Solanas y Getino citados en Mestman, 2009: 124).

duración, indicando si es en blanco y negro o color y mencionando el idioma de la versión. Se acompaña además de una escueta sinopsis y del precio de alquiler de la copia.

Cuando se mencionan las funciones de la CCB en el documento del AHPCE (Doc. 1), cuya elaboración es anterior a este catálogo de El Volti, se cita la distribución de 16 títulos. Al final del dossier del AHPCE se recoge también un listado en francés, de cara a su circulación internacional, con las sinopsis de diez películas, algunas de las cuales no eran mencionadas entre las anteriores. Estas películas, ni las que se incluyen en la primera parte del dossier ni en el listado en francés, coinciden en su totalidad con las de El Volti. No obstante, hay que tener en cuenta que el catálogo de esta distribuidora de cine clandestino no fue fijo y se fue modificando durante su funcionamiento, como constata Torrell (Torrell, 2011: 62)⁷³. Así que el hecho de que no estuviesen en ese listado no quiere decir que formasen parte del catálogo de El Volti en algún momento de su historia⁷⁴.

Estos títulos no coincidentes entrarían también dentro de los posicionamientos políticos del antifranquismo. El mencionado Pere Portabella participó en la realización de dos de ellos. Además del ya citado *Poetes Catalans*, en el listado en francés del documento del AHPCE (Doc. 1) se incluye el film que hoy conocemos como *Aidez l'Espagne (Miró 37)* (P. Portabella, 1969). Para entender esta película cabe mencionar que dentro de su mirada hacia otras artes, Portabella encontró en Miró un cómplice privilegiado. La relación con este artista se plasmó en varios de sus trabajos fílmicos. Por ejemplo, en la performativa experiencia *Miró l'altre* (1969), que llama la atención sobre la materialidad de la actividad pictórica, su posibilidad de creación y destrucción, tarea que realiza el propio Miró en las vidrieras del Colegio de Arquitectos de Barcelona durante una exposición antológica que se le organizó en esta institución en 1969. Junto a este cortometraje, Portabella concibió para la muestra *Premios Nacionales* (1969), una irónica aproximación al arte oficial a ritmo de zarzuela a través de algunas de las pinturas que habían sido galardonadas desde 1941 hasta el 1969, en ese momento almacenadas en los

⁷³ En el listado de El Volti no aparecen algunas de las obras que sí que llegó a distribuir como *Granada, mi Granada* y *Viridiana* (Torrell, 2011: 62).

⁷⁴ Por ejemplo, Mariano Aragón recuerda la distribución de *Octubre* (S. M. Eisenstein, 1928) (Torrell, 2013b: 44). Sin embargo, esta película no aparece en el documento que recoge las películas de El Volti y sí lo hace en el de la CCB (Doc. 1).

sótanos de la Biblioteca Nacional de Madrid, que son localizadas y enseñadas a cámara por el personal de servicio de la institución cuya fachada sirve de inicio y final de la película. En el contexto de una exposición a Miró la propuesta de Portabella servía para confrontar las herencias de la vanguardia con el arte que había sido premiado por el franquismo.

La tercera película relacionada con esta exposición era precisamente *Aidez l'Espagne* (Miró 37). Construida a través de material de archivo, el film toma como punto de inicio el ambiente de las elecciones de febrero de 1936, que ganó el Frente Popular, incluye también el regreso de Lluís Companys tras su encarcelamiento e imágenes de la Guerra Civil de los dos bandos, entre ellas el multitudinario entierro del anarquista Buenaventura Durruti en Barcelona, que se intercala con la obra de Miró. El título hace referencia a un sello que hizo este artista para recaudar fondos en favor de la causa republicana y que aparece como cierre de la película que finaliza con el plano detalle del puño cerrado de la figura, lo cual no dejaba dudas de la orientación política de la obra. De nuevo, las películas de Portabella resultaron problemáticas, y el realizador decidió retirarlas de la muestra ante la petición de los organizadores, no aceptada por él, de que fuera suavizado el discurso de *Aidez l'Espagne* (Miró 37), dado que podía hacer peligrar la apertura de la exposición⁷⁵.

Otros trabajos no coincidentes entre el listado de películas distribuidas que se incluyen en el escrito de militantes comunistas de la CCB (Doc. 1) y el catálogo de El Volti son la película de Carles Durán *Raimon*, a la que nos hemos referido en apartados anteriores⁷⁶ y dos películas en cuya realización participó Llorenç Soler, bien en colaboración con Helena Lumberras, como *El cuarto poder* (1970), que trataremos en siguientes capítulos, o bien en solitario, como *Será tu tierra* (1965). A pesar de estas ausencias, que bien pudieran haber sido en algún momento

⁷⁵ Otras colaboraciones de Portabella con este pintor fueron *Miró la forja* (1973) y *Miró tapís* (1973). Estas películas fueron producidas por la Galería Maeght y en ellas el cineasta desplaza el protagonismo autoral del artista para centrarse en los procesos de producción de sus obras. Si en *Miró l'altre* se filmaba a las trabajadoras de la limpieza que son las que culminan la acción performativa, *Miró la forja* y *Miró tapís* se centran en las dinámicas artesanales que dan lugar a creaciones de un Miró mencionado pero no mostrado en ninguno de estos dos cortometrajes

⁷⁶ En el listado elaborado en francés incluido dentro del dossier de los militantes comunistas de la CCB (Doc. 1) no se indica el realizador. La fecha que se da de esta película es 1968. No obstante la descripción sobre su estructura y su prohibición coincide con la película realizada por Carles Durán explicada en apartados anteriores.

presencias hoy no documentadas, existe una evidente proximidad entre la CCB y El Volti. Ambas fueron experiencias colectivas nacidas en Cataluña y desarrolladas fuera de la legalidad, nutridas con militantes del PSUC, sin una pertenencia orgánica al partido y con una línea de acción ideológicamente afín dentro de un entramado opositor que exploró las posibilidades políticas de la cinematografía.

5.2.3. Soler como punto de referencia

Otras películas de Llorenç Soler sí aparecen tanto en el archivo sobre la CCB (Doc. 1) como en el catálogo de El Volti. Una de ellas es *El largo viaje hacia la ira* (L. Soler, 1969) cuya génesis guarda una estrecha relación con *Será tu tierra*. El trabajo aborda la problemática de la emigración dentro del Estado español desde el sur hasta Barcelona. Para ello, Soler retoma el metraje de *Será tu tierra* (L. Soler, 1966), un encargo del Patronato Municipal de la Vivienda cuyo contenido no satisfizo los propósitos institucionales de mostrar los logros en las políticas habitacionales, como sintetiza Martí Rom:

Aquella película de barracas, de obreros saliendo del metro de madrugada, de la búsqueda de trabajo en manos de los 'prestamistas' de la plaza Urquinaona (...), de Raimon cantando 'de la terra venim'..., no gustó nada al Ayuntamiento, al Patronato Municipal de la Vivienda. Ni aún con aquellos planos finales de bloques modernos con televisor, nevera y plancha: "un hogar digno" (...) (Martí Rom, 2012: 137).

Soler vuelve a esa experiencia pero ahora desde el contexto creativo de las PFT, enfatizando el contenido crítico de *Será tu tierra*, una operación favorecida por el discurso de la voz over y la introducción de nuevas secuencias. En la misma edición en la que fue premiado Jordà, el trabajo de Soler también se llevó un galardón en el festival de Leipzig otorgado por la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica [Fédération Internationale de la Presse Cinématographique] (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 41). Soler subrayó la importancia que tuvo este premio en su carrera por tratarse de un festival tan específico, orientado hacia un cine que se entendía 'como un arma, como un instrumento de lucha política' [com a arma, com a instrument de lluita política] (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 41). Su presencia allí le permitió tomar contacto con una serie de significativos cineastas, entre ellos, cita a 'Chris Marker, Joris Ivens, Roman Karmen, Santiago Álvarez, Boris Kaufman (...)' (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 41). Aunque esta no había sido su primera presencia en el festival.

En la edición anterior también había estado en el evento cinematográfico organizado en Leipzig con *52 domingos* (L. Soler, 1966). Una aproximación al mundo de la tauromaquia desde un punto de vista de clase. El centro de su narración son unos jóvenes que quieren ser toreros y desarrollan su vida y sueños en los barrios populares a los que llegaba la emigración en Barcelona, enlaza así con las películas anteriormente mencionadas. El toreo es para ellos, también para el padre de uno de estos muchachos que interviene en la película, un vehículo de fantasías con el que conseguir la movilidad social y mejorar sus condiciones de vida. Los jóvenes son presentados en su contexto cotidiano, desde la escuela de tauromaquia hasta el trabajo que desempeñan como obreros, dentro de un relato documental en el que el director introdujo escenas ficcionalizadas precisamente para buscar una mayor impresión de realidad (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 41). En la entrevista que le hicieron García Ferrer y Martí Rom, Soler habló del deseo de hacer un cine aferrado a la realidad y admite una gran influencia de *Accattone* (P. P. Pasolini, 1961) y de *Los Golfos* (C. Saura, 1959) (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 39 y 13), también de *El momento de la verdad* (*Il momento della verità*, F. Rosi, 1965)⁷⁷ (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 13 y 39).

A propósito de esta presencia en Leipzig, Llorenç Soler señaló en la entrevista que se hizo para esta tesis doctoral⁷⁸ las dificultades de exhibición que habían tenido en esa edición las películas relacionadas con el Mayo del 68 francés por chocar con la ortodoxia comunista. Algo a lo que respondieron varios cineastas, entre ellos también Helena Lumberras, con un escrito de protesta. A nivel ideológico Soler concebía su práctica fílmica desde la izquierda antifranquista, fue un ‘compañero de viaje’ y en el encuentro que mantuvimos con él afirmó no haber pertenecido a ningún partido político⁷⁹. Este carácter antifranquista queda también plasmado dentro de las PFT en *El Altoparlante* (L. Soler, 1970). Para su realización, Soler superpone los discursos de Franco como voz over sobre unas imágenes de trabajadores, la mujer tiene un papel secundario en la filmación, yendo hacia ‘sus

⁷⁷ Esta película de temática taurina contó con la participación de Pere Portabella y Ricardo Muñoz Suay. L. Soler señala en los momentos de preparación de su proyecto la colaboración de este último, con el que contacta a raíz de su colaboración con Rosi y le indicó donde se reunían los muchachos (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 39).

⁷⁸ La entrevista se realizó por Skype el 19 de marzo de 2014.

⁷⁹ Ídem.

respectivos trabajos a primeras horas de la mañana' (Romaguera y Soler, 2006: 395). La banda de imagen y la banda sonido unen así la explotación laboral y la opresión política evidenciando la lejanía de las palabras gubernativas con la realidad social. La película fue difundida en el interior por la distribuidora clandestina El Volti y se encuentra entre las películas que se pueden consultar actualmente en Ciné-Archives (Doc. 7) en relación con la herencia de los fondos de UNICITÉ⁸⁰, lo que apunta hacia su difusión internacional. Idea que refuerza el hecho de que aparezca en el listado en francés que se incluye en el dossier de los militantes de la CCB que se conserva en el AHPCE (Doc. 1).

El nombre de Llorenç Soler se menciona en este texto como uno de los precedentes, junto con Portabella, de los modos de hacer cine que la CCB está llevando a cabo. En el momento en el que se escribe el dossier al que estamos haciendo mención, él y Portabella son paradigmas de unas actividades cinematográficas que se sitúan al margen de los cauces legales. En el caso de Soler reaparece la problemática de su pertenencia en relación con las iniciativas clandestinas. Si bien no fue miembro de la Comisión de Cine de Barcelona, sí que colaboró con ella poniendo al servicio de iniciativas unitarias sus conocimientos técnicos como operador. Un testimonio audiovisual de esto es *Muntanya* (1970)⁸¹, film que documenta el encierro de Montserrat contra el proceso de Burgos. En la copia que se conserva en la Filmoteca de Catalunya, además de corroborar la versión de Portabella sobre su protagonismo en las iniciativas unitarias, se puede identificar a las personas que participaron en el encierro. Aunque sus protagonistas fueron conocidos ya en la época, este hecho ha dado pie a debates sobre la distribución o no del film⁸². En cuanto a su realización, Josep Torrell ha identificado

⁸⁰ Ciné-Archives, *Espagne*, 28/IX/1978 Claude Thiébaud et Brigitte Dornès. *Note relative aux Archives: ESPAGNE*. También se incluye su nombre en una carta escrita en 1972 de la DECO a la ATEES. CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-001, 9/10/1972 *Carta de DECO a ATEES*.

⁸¹ Con esta denominación aparece en el catálogo de El Volti. La traducción que se propone al francés por parte de los militantes comunistas de la CCB es *La Montaña – La Montagne* y anteriormente había aparecido en el documento del AHPCE como *La Montaña, Monserrat 1970*. (Doc. 1).

⁸² Josep Torrell ha defendido que: 'el responsable del comité de intelectuales del PSUC se opuso taxativamente a su difusión alegando que en la película se veía quienes hablaban y esto dejaba en una posición delicada a los militantes del PSUC y de otras fuerzas políticas. La película se archivó y salió a finales del franquismo en las listas de material del Volti, también clandestino' (Torrell, 2015). Mariano Aragón afirmó sobre este asunto que: 'Si eran personas fácilmente identificables del interior, era muy raro que el partido corriera el riesgo de distribuirla. No por nada: por precaución. Aunque los encerrados en Montserrat se la jugaron dando sus nombres y apellidos, una cosa es saber que estaban allí, y otra bastante distinta verlo en una pantalla' (Torrell, 2013a: 45). Como bien señala Torrell la

la voz over con Octavi Pellisa y atribuye el montaje a Manel Esteban (Torrell, 2011: 57). Esteban y Soler ya habían coincidido en trabajos anteriores. Manel Esteban había colaborado con Llorenç Soler desempeñando esta tarea en *52 domingos*. Este a su vez hizo de operador en el cortometraje dirigido por Esteban *! i després ningú no riurà* (M. Esteban, 1968). Esta faceta de cámara era muy preciada dentro del cine militante y ellos tenían los conocimientos técnicos necesarios para sacar adelante las filmaciones. De hecho, fue Esteban quien asumió regularmente esta tarea dentro de la CCB. Él fue uno de los que participó en la filmación del mitin del PCE en Montreuil en 1971 que dio lugar a la película documental *París, Junio 1971* (CCB, 1971).

5.2.4. ¿La CCB al servicio del Partido?

A *París, Junio 1971* se le dedica un apartado específico en el documento elaborado por los miembros de la CCB del AHPCE (Doc. 1). Se debe de tener en cuenta que en el mismo se animaba al partido a incidir en el campo del audiovisual a través de las plataformas ya existentes pero también con otras creadas *ex novo*. En relación a esto se afirma que se está realizando un estudio, en colaboración con UNICITÉ, para constituir una sociedad legal para suministrar films a la emigración. De este modo, se propone así la formación de un grupo de trabajo con una doble condición. En primer lugar, serviría como prolongación en el exterior de la Comisión de Cine de Barcelona y los grupos que trabajan en el audiovisual en España desde coordenadas próximas. En segundo lugar, sería un organismo 'directamente vinculado y dependiente del partido', sin especificar si este era el PCE o el PSUC.

La película *París, Junio 1971* era un precedente significativo en cuanto a la difusión de los intereses de una organización partidista y podía jugar a favor de sus objetivos. Sin embargo, no se debe de olvidar que la CCB se configuró como una iniciativa unitaria. La decisión de embarcarse en un proyecto así generó tensiones entre sus componentes. Algo de lo que ha quedado constancia documental (Doc. 1)

película se incluye en el catálogo de la distribuidora clandestina. En el dossier de los militantes comunistas del AHPCE (Doc. 1) aparece entre las películas distribuidas al principio del documento y en el listado de films escrito en francés orientado a la distribución internacional. Este documental aparece también mencionado en un informe de UNICITÉ, la productora del PCF, elaborado en 1978 en relación a la catalogación de sus archivos dentro de los materiales sobre España. Lo que parece apuntar a su distribución internacional. Frente a la calificación de película invisible de Torrell, Joan Antón González afirma recordar que fue programada y se pasó bastante por parroquias (Torrell, 2013b).

y que también recuerdan alguno de sus miembros como Román Gubern⁸³. Para desmarcarse de lo que sería una iniciativa orgánica del PSUC o del PCE, lo que se alega en el documento es que se planteó la máxima autonomía en la producción y se acordó que el film se centraría en aquellos aspectos característicos de la política de acción unitaria y en la alternativa democrática. En síntesis, el partido sería el responsable de la logística y el equipo de la CCB desarrollaría una producción autónoma.

Con la película ya finalizada y circulando internacionalmente cuando este dossier se escribe, los autores del documento en su doble condición de militantes y miembros de la CCB marcan como primera conclusión que en una iniciativa como esta era posible colaborar con organizaciones políticas ‘incluso a su servicio’ (Doc. 1). Lo cierto es que con este documental, la CCB había elaborado una película que poseía una gran capacidad de proyección para los intereses políticos del PCE. Esto no quiere decir que formase parte de ningún organigrama partidista, ni que todos sus miembros perteneciesen al PSUC, pero en la condiciones históricas de la España del momento la filmación del mitin de Montreuil no era un trabajo neutro. Con la elaboración de *París, Junio 1971* la CCB había tomado posición, y casi partido, de forma significativa.

El proyecto de esta película se situaba también dentro de una lucha de poder entre el PCE encabezado por Santiago Carrillo y la escisión filosoviética de Enrique Lister⁸⁴. El mitin sirve como demostración de la fuerza de la organización de Carrillo como aglutinadora de la mayoría social comunista en pleno aumento de la movilización interior del Estado contra el régimen⁸⁵. También evidencia la abierta crítica que entonces mantenía ese partido ante una posible sucesión monárquica al franquismo, postura que abandonará durante la transición democrática, y de la aspiración del Pacto para la libertad, desde el cual impulsar un cambio político promovido por las fuerzas políticas y sociales de oposición al régimen. Además, el

⁸³ Román Gubern mencionó las reticencias que mostró al respecto Josep María López Llaví que era independentista. Correspondencia por correo electrónico recibido el 17 de junio del 2014.

⁸⁴ Tal como contextualiza Pere Fages en el tercer episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

⁸⁵ En el documental se recogen reflexiones de militantes y dirigentes comunistas sobre sucesos contemporáneos que afectaban a la lucha antifranquista como el Proceso de Burgos o la huelga de la Seat.

film se preocupa de escenificar la diversidad territorial y lingüística de los españoles en concordancia de las directrices que mantenía el PCE⁸⁶.

En su análisis de *París, Junio 1971*, el historiador del cine Vicente Sánchez-Biosca ha acudido a la idea de ‘film-acontecimiento’ (Sánchez-Biosca, 2014: 166), siguiendo la idea de película-acontecimiento y su reformulación como film-evento tal como la había definido la profesora Nancy Berthier. Esta abordó el concepto de ‘película-acontecimiento’ en un estudio sobre *Raza* (J. L. Sáenz de Heredia, 1942) como:

aquellos filmes que han entrado en la historia del cine por vincularse de manera estrecha con un contexto sociopolítico determinado. Son películas que constituyen en sí unos acontecimientos históricos y cuyo sentido se vincula más a la Historia que a la historia del cine. Como tales, se inscriben en las memorias colectivas constituyendo puntos de referencia, de fijación, de cristalización memorísticas (Berthier, 2007: 53).

De modo más reciente, dentro de un estudio centrado en *Viridiana* (L. Buñuel, 1961) Berthier reformuló el concepto de película-acontecimiento en el de film-evento:

La manera en que propongo articular cine e historia a partir de esta definición del evento como revelador, desplaza el campo de operatividad de la noción de ‘evento’ aplicada al cine. Se trata de considerar que algunas películas son como eventos. Y de descubrir de qué modo arrojan luz no solamente unos periodos determinados de la historia, sea desde el punto de vista de su producción o de su inmediata recepción, sino también de qué manera se relacionan a veces con unas problemáticas más generales, cuando persisten en la memoria colectiva (Berthier, 2013: 341-342).

Para su análisis propone tres niveles en relación con el film-evento, no como compartimentos estancos sino como esferas interrelacionadas pero cada una con un sentido determinado. El primero es el del ‘proceso de elaboración’, el segundo es el del ‘contenido (temática) o de su estética’ y el tercero el de su ‘recepción tanto en su tiempo como en el de su supervivencia en las memorias colectivas’ (Berthier,

⁸⁶ Como se puede escuchar en este documental, en su intervención Carrillo proclamará: ‘Camaradas yo quiero terminar con un grito que no estamos muy acostumbrados a dar pero que fuera de nuestra patria tiene un sentido para nosotros comunistas y revolucionarios. Quiero gritar diciendo ¡Viva España! Y al decir ¡Viva España! Digo también Gora Euskadi askatuta! Y digo también Visca Catalunya lliure! Y digo también Viva Galiza ceibe!’. En la película hay escenas en catalán, gallego y vasco, se explica el nacimiento y desarrollo del PSUC en catalán, aparece una intervención, que no se produce en la celebración del mitin, de Santiago Álvarez Gómez, presidente del Partido Comunista de Galicia y en otra Josep Moix, presidente del PSUC. También se recogen tradiciones musicales populares (grupos de gaitas, gente cantando flamenco, etc...) y un debate entre militantes sobre la situación que hay en Euskadi después del Proceso de Burgos.

2013: 341). Apoyándose en estas sugerentes ideas de Berthier y haciendo uso de diversa documentación encontrada en el AHPCE, Sánchez-Biosca concluye sobre esos tres niveles en su aplicación a *París, Junio 1971* que:

un *acontecimiento*, como estrategia política y acto de representación pública, cobra sentido en tres tiempos: *antes* de su celebración, es decir, a partir de que la dirección del partido lo decide, en colaboración con el PCF, y la maquinaria organizativa se pone en funcionamiento (preparación, movilización de militantes, infiltración entre los emigrantes, decisión de consignas...), durante el acto en el que se escenifica el cuasi mágico encuentro o reencuentro con los líderes del partido de militantes, compañeros de viaje, simpatizantes o simples decepcionados del franquismo, y después, mediante la difusión del material registrado, la circulación del film montado, la difusión de fotos en *Mundo Obrero* y otras publicaciones y la consiguiente modificación o prosecución de la estrategia política desplegada. Todo ello puesto al servicio de un esfuerzo de visibilización del partido y de exhibición de su poderío. En suma, esta acción (que cabría denominar happening) debe ser tomada como un proceso, aun cuando posea un momento de éxtasis (Sánchez-Biosca, 2014: 174).

En el documento elaborado por Ciné-Archives sobre los materiales en relación con España que conservan se puede observar un montaje más breve de *París, Junio 1971* (Doc. 7). En este documento se habla de que fue elaborado para la fiesta del diario *L'Humanité* [la fête de l'Huma], publicación del PCF, de ese mismo año. Esta era una concentración multitudinaria con actividades diversas, en el caso concreto de la edición de 1971 la gran afluencia de gente se puede comprobar en el documento filmado que se conoce con el título de *Fête de l'humanité* (Pierre Potel, 1971). Más de la mitad de la película de este montaje abreviado de *París, Junio 1971* se dedica a la llegada y presencia de la militancia de base antes del mitin y la figura que cobra un protagonismo, casi exclusivo, es *Pasionaria*. En realidad no en el desarrollo del discurso político sino en su jaleado recibimiento y cuando propone entonar *La Internacional*, como así se hace.

En este montaje se mantiene el saludo de Jacques Duclos con Dolores Ibárruri a la llegada de esta y el dirigente francés aparece en diversas ocasiones a su lado. Es una película de carácter celebrativo en la que Carrillo tiene un papel muy secundario, se le vislumbra en momentos de la filmación pero su presencia no cobrará protagonismo hasta la declaración final que se puede leer en la pantalla contra la dictadura española, por la libertad de los comunistas españoles y de las fuerzas democráticas, a favor de la amnistía de presos políticos y exiliados políticos con una llamada a los diferentes sectores sociales y generaciones de intensificar la unión en la lucha a favor de la solidaridad con España. Sobre esta declaración,

situada en la mitad inferior de la pantalla, se van sucediendo en la parte superior las imágenes de los cuatro líderes protagonistas del acto. Comienza precisamente con Étienne Fajon, miembro del Comité Central del PCF y director en ese momento de *L'humanité*, a los que siguen las fotografías de Duclos y Carrillo, para cerrar con la de Dolores Ibárruri.

Dentro de un estudio que aborda la construcción de la imagen carismática de Pasionaria, el historiador del cine Vicente Benet señala que los años finales de su vida 'supusieron una apoteosis de su valor conmemorativo' (Benet, 2013: 45). Benet destaca la importancia que tuvo el acto de París como espacio de unión intergeneracional al atraer al exilio republicano superviviente, pero también a sus hijos e hijas. Además de conseguir la presencia de emigrantes españoles que habían dejado su país por razones económicas (Benet, 2013: 48). En su reflexión del documental hace referencia a 'una entrevista en la que Carrillo, muñidor del acto, aparece junto a la mitificada líder a la que había desplazado de la dirección del partido en pie de igualdad' (Benet, 2013: 49). La operación política que se propone en la versión completa del documental es diferente a la versión abreviada, donde no se incluye ni las intervenciones de Carrillo en el mitin ni esta comparecencia conjunta fuera de él. Se está actuando ahora sobre un nivel más interno, en el que Carrillo afianza su liderazgo dentro del PCE pero también su posición dentro del antifranquismo, como máximo responsable de las políticas del principal partido de la oposición al régimen. Para ello, como señala Sánchez-Biosca: 'Santiago precisa del apoyo carismático de Dolores, emblema del PCE y del comunismo internacional y, a la postre, inofensiva competencia' (Sánchez-Biosca, 2014: 176).

En el momento del mitin de París, Pasionaria ocupaba el cargo de presidenta del PCE. Sin embargo, había sido desplazada desde hacía tiempo del timón del partido. Esa responsabilidad recaía en Santiago Carrillo, algo que tuvo formalización en su ascenso a la secretaría general en el VI Congreso celebrado en Praga en 1960. Fue entonces cuando Carrillo ocupó el cargo que concentraba el poder en el PCE, organización articulada por unas dinámicas de funcionamiento guiadas por el centralismo democrático, doctrina que Carrillo hereda pero que mantiene también

durante la transición política (Treglia, 2011: 9)⁸⁷. En la versión más extensa del documental es Pasionaria, la figura española principal en la mitología comunista internacional, la que enuncia el Pacto para la libertad.

Entre las conclusiones que sacan de la realización del documental los militantes comunistas de la CCB (Doc. 1) denunciaban la falta de agilidad en la persona que representaba al partido, de la que no se dice el nombre, señalaban en su funcionamiento la ausencia de una infraestructura adecuada y hacían autocrítica por no haber sido excesivamente optimistas en sus planteamientos. Además se preocuparon de incluir sus estrategias de funcionamiento interno, concretadas por ejemplo en suavizar los problemas que iban surgiendo para evitar mayores discusiones dentro de la CCB. A pesar de estas problemáticas la valoración que se hizo de la experiencia fue positiva porque había servido como prueba de que se podían ‘producir films de una cierta envergadura a costes realmente bajos’ y porque había consolidado las relaciones con UNICITÉ (la productora del PCF) ‘quienes nos han permitido beneficiarnos de su ayuda personal durante el rodaje y el montaje, de sus relaciones a distinto nivel, de condiciones favorables en laboratorios, etc.’ (Doc. 1).

En su investigación sobre UNICITÉ, Céline Barthonnat señala la experiencia de Collectif Dynamiques diapositives (Dynadia), que es la iniciativa que aparece en los

⁸⁷ En su informe sobre ‘Problemas de organización y los estatutos del partido’ para el V Congreso del PCE celebrado en 1954, Santiago Carrillo, que todavía no había ascendido a la secretaría general, explicaba el significado del centralismo democrático como el principio que rige este partido comunista español. Su intervención se podría sintetizar en cinco puntos: 1) ‘El carácter electivo, de todos los organismos de dirección del Partido, de abajo a arriba’. Algo que tenía como excepción el interior del Estado por las peculiares condiciones de la clandestinidad. Por ello, al frente de las organizaciones interiores estaban ‘camaradas designados directamente por el Comité Central o por los órganos autorizados por este para hacerlo’. 2) ‘la obligación de los organismos dirigentes del Partido de dar cuenta periódicamente de su gestión ante las organizaciones correspondientes’. 3) ‘la observancia de la disciplina de Partido y la subordinación de la minoría a la mayoría’. Este sería el punto fundamental en cuanto al sometimiento disciplinar y el trabajo hacia homogeneidad del partido. ‘En nuestro partido se discuten libremente los problemas, pero una vez terminada la discusión y tomada una decisión por mayoría, esa decisión es obligatoria para todos los miembros del Partido’. 4) ‘entraña la obligatoriedad de los acuerdos de los organismos superiores para los inferiores’. La dirección quedaba centralizada dentro de una organización jerarquizada. En este caso el órgano superior es el Congreso del partido y sus decisiones son de obligado cumplimiento para toda la organización. En el período que va desde la celebración de un congreso a otro es el Comité Central con ‘sus funciones concentradas en el Buró Político elegido por él’. 5) Sirve de contención del fraccionalismo, que no es tolerado. El PCE ‘necesita ser un bloque monolítico, sin quintas columnas en su seno’. Algo que marcaba su diferencia con los partidos socialdemócratas que toleraban la diversidad de corrientes en su estructura. (Carrillo, 1955: 4).

créditos de editada en DVD⁸⁸. Barthonnat lo contextualiza como una de las experiencias colectivas de cine militante que se formaron en la eclosión que supuso para este tipo de iniciativas la celebración de los EGC. Un ámbito en el que el PCF no tiene el monopolio del cine militante, cuestionado por la formación de colectivos de orientación trostkistas y maoístas. Dentro de esta situación nace Dynadia, compuesto por miembros o 'compañeros de viaje' del PCF para servir con sus propios medios a la propaganda del partido (Barthonnat, 2009: 2). Se trata, en principio de una estructura independiente del PCF, aunque próxima a él, que recibe propuestas del partido como la realización de la película *Les communistes dans la lutte* (Dynadia, 1969) en relación a las elecciones presidenciales que se celebraron en 1969 y en las que se presentó por el PCF Jacques Duclos, obteniendo más del 20% de los votos y situándose como tercera opción más votada.

Aunque podían coincidir en festivales cinematográficos internacionales, *Les communistes dans la lutte* obtuvo también un premio en el festival de Leipzig de 1969 (Barthonnat, 2009: 3), la labor de Dynadia se desarrollaba dentro de unos marcos políticos diferentes a las PFT que se estaban llevando a cabo en el interior del Estado español. El colectivo francés realizaba este tipo de propuestas en los marcos legales como iniciativa próxima a un partido consolidado dentro un sistema democrático.

La colaboración con los comunistas españoles para la filmación del mitin se produjo en un momento de transición para esta iniciativa. En un ámbito de toma de conciencia sobre la necesidad de reforzar sus medios de propaganda, el PCF se propone la creación de una estructura única que permita la producción y difusión de productos audiovisuales (Barthonnat, 2009: 2). De ahí nace en 1971 Canal 10, una efímera sociedad que encabezó Jacques Bidou y se nutrió de los miembros de Dynadia. Esta fue la semilla de UNICITÉ (Unité, Cinéma, Télévision Audio-visuel), constituida formalmente en 1972. Esto explica por qué en los créditos de la edición en DVD de *París, Junio 1971* aparecida en 2004 se hace mención a Dynadia mientras que los miembros de la CCB hablan de UNICITÉ (Doc. 1), que no estaba constituida en el momento de la filmación pero sí cuando elaboran el documento.

⁸⁸ Editada por Món Diplomatic en 2004 dentro del estuche dedicado a la serie documental *Crònica d'una mirada* acompañando al tercer episodio.

Además, el profesor Vicente Sánchez-Biosca nos ha puesto sobre la pista de un segundo informe que se conserva en el AHPCE en relación con el mitin. En él se da una visión de la filmación desde el PCE en el exilio parisino. Se trataría, por lo tanto, del envés del documento anterior, la explicación de la colaboración con la CCB hecha desde el partido. El texto aparece firmado por 'Miguel Ángel'⁸⁹, un militante que colaboró con Federico Melchor, responsable de prensa y propaganda del PCE, en la coordinación de la película. La escritura es más abierta porque era un activista que estaba en París. Aparecen así comunistas en el exilio mencionados por el nombre aunque no la identidad de 'los tres enviados por la Comisión de Cine para hacer la película', pero sí Pere I. Fages, incorrectamente escrito como 'P. Foges'. De él se dice que es quien 'fundamentalmente va a poner el dinero' dentro de la CCB.

De su lectura se confirma que fue Dynadia, descrita en el informe como 'un equipo de cineastas del PCF' la que colaboró en la filmación del mitin. La suma de esfuerzos (PCF, Dynadia, PCE, CCB) y la cantidad de metraje adquirido⁹⁰ era celebrada por el autor del informe como síntoma de buen augurio cuando se preparó el rodaje: 'Las cosas se nos pusieron muy bien: ahora se podía pensar en una película de hora y media, montada por camaradas y amigos'. Sobre las relaciones con la CCB este colectivo se describe como una iniciativa de 'camaradas y amigos (estando éstos, al menos los tres que vinieron, muy identificados con nuestra política)', aunque dentro de las iniciativas unitarias⁹¹. El informe destaca que su 'actividad es de una importancia excepcional, habiendo creado un circuito clandestino para la proyección de películas de interés en asambleas preparadas por

⁸⁹ AHPCE, Francia Organización PCE caja 97/1, Mitin de Montreuil. Organización 97/1.4.3, Emigración Política.

⁹⁰ De acuerdo con el documento, Dynadia adquiere 1200 metros de película, gracias a la financiación del PCF, para realizar el documental. Al considerar el número de metros insuficiente el autor del informe señala que: 'el propio responsable de Dynadia nos proporcionó a Antonio García del Pozo y a mí "una combine" para hacernos con otros 1200 metros'. A esto hay que sumar los que trajeron los miembros de la CCB: 'Ellos venían con un equipo completo (lo alquilaron en París) y unos 1000 metros de película'. AHPCE, Francia Organización PCE caja 97/1, Mitin de Montreuil. Organización 97/1.4.3, Emigración Política.

⁹¹ Se habla de su dependencia de la 'Coordinadora de Fuerzas (Cataluña)', alusión a la mencionada Comissió Coordinadora de Forces Polítiques de Catalunya. Se debe de recordar que en el momento en el que se organiza el mitin la Asamblea de Catalunya aún no estaba formalmente constituida. AHPCE, Francia Organización PCE caja 97/1, Mitin de Montreuil. Organización 97/1.4.3, Emigración Política.

CC.OO., CC. de Barrio, Enseñanza, etc.⁹². No hace mención explícita a El Volti, pero esta explicación sobre el funcionamiento de la distribución se aproxima a lo que fue su actividad.

Por otro lado, se introducen nuevos matices con respecto al relato de los miembros e la CCB. Según este informe, Dynadia ‘exigió una garantía política’⁹³ al no ser la CCB un órgano del PCE, así que el autor del texto afirma haber hecho de mediador entre las dos partes. También se detallan los gastos de la película y las diferentes opciones que se abren sobre su explotación. Es decir, si esta debe de ser asumida como producción del PCE o si se debe de ceder el material filmado a la CCB y que esta se encargue del montaje. Algo que sucedió finalmente. En el documento, se habla también del envío de un miembro de Dynadia para ayudar a realizar el montaje en Barcelona.

La entrevista realizada para esta tesis doctoral a Jacques Bidou⁹⁴, realizador de *Les communistes dans la lutte* (Barthonnat, 2009: 3), uno de los miembros fundadores de Dynadia y quien llegará a ser responsable de UNICITÉ, nos proporciona una tercera perspectiva, la de Dynadia y el PCF. Bidou señala el origen Dynadia en 1968 dentro de las derivas del EGC aglutinando a una serie de personas que habían estado en su comisión de difusión, versión que coincide que la que Barthonnat expone en su artículo (Barthonnat, 2009: 2). También indicó que la colaboración para la filmación del mitin se realiza en el período en que Dynadia está deviniendo en UNICITÉ y afirma ser la persona que, como responsable del equipo, tomó la decisión de enviar a Brigitte Dornès a Barcelona para realizar la edición de la película. Dornès, que era editora, fue la militante a la que se refiere el informe anterior aunque no la menciona por el nombre. En palabras de Pere I. Fages, esta cubrió una carencia de la CCB, la ausencia de un montador de confianza⁹⁵.

A lo largo de la conversación con Jacques Bidou, este habló sobre sus contactos con la militancia cinematográfica española durante el tardofranquismo. Entre los

⁹² Ídem.

⁹³ Ídem.

⁹⁴ Entrevista realizada en París el día 10 de junio de 2014.

⁹⁵ En el tercer episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

nombres que mencionó está el de Miguel Ibarrodo, vinculado con el Centro de Información y Solidaridad con España [Centre d'Information et Solidarité avec l'Espagne] (CISE), con sede en París y dirigido por el militante comunista Marcos Ana. El historiador del cine Alberto Berzosa ha definido el funcionamiento de CISE como 'un núcleo cultural español en el extranjero, que se encargaba de organizar campañas de solidaridad con el pueblo español' (Berzosa, 2009: 51). Ligado al CISE aparece el nombre de Miguel Ibarrodo en el dossier elaborado por militantes comunistas de la CCB que se conserva el AHPCE (Doc. 1). Él es una de las cinco personas que aparecen en el proyecto de constituir una sociedad legal para suministrar films a la emigración. En ese mismo documento el nombre de Miguel Ángel aparece entre las tres personas que asumen la delegación exterior de la CCB y del Grupo de Madrid, cuestión a la que volveremos en líneas posteriores.

En su libro sobre el PCE, Gregorio Morán aborda la filmación que da lugar a *París, Junio 1971* como un encargo que se le hace a Fages a través del militante comunista de Andrés Sorel (Morán, 1986: 492). En correspondencia mantenida con Sorel, este recordaba haber presentado a Pere I. Fages a Santiago Carrillo⁹⁶ y señala lo siguiente sobre el nombre de Miguel Ángel: 'supongo se refiere al que conocíamos por "Cocolo", que trabajaba en el CISE, dirigido por Marcos Ana. Él se ocupaba de actos culturales, relaciones con quienes venían de Madrid, y temas de propaganda y difusión'⁹⁷. La apelación a Cocolo, remite al pseudónimo con el que se conocía a Ibarrodo.

No obstante, más importante que la posible identificación del Miguel Ángel que firma el informe con Miguel Ibarrodo, resulta el hecho de que sí que fue Ibarrodo quien desempeñó el rol de enlace entre el PCE y los miembros de la CCB. En la investigación de Berzosa, Ibarrodo aparece como el miembro del PCE que 'coordinaba las acciones cinematográficas que tuvieran que ver con el partido' (Berzosa, 2009: 51). A propósito de *París, Junio 1971* Manel Esteban recordaba a Ibarrodo como: 'el que nos controlaba a nosotros, tenía la misma función que Bidou en Francia' (Berzosa, 2009: 95). Bidou admite que recibió también algo de dinero de CISE para su actividad, niega cualquier tipo de tensión con la militancia

⁹⁶ Correo electrónico de Andrés Sorel recibido el 28 de septiembre de 2015.

⁹⁷ Ídem.

comunista española en relación con el cine y señala su especial solidaridad con ella debido a las específicas circunstancias políticas bajo las cuales vivía España, la dictadura franquista⁹⁸.

En cuanto al equipo, la descripción sobre la película que se conserva en Cine-Archivés⁹⁹ señala en el ámbito catalán a Pere Portabella, Manel Esteban, Carlos Durán y Pere I. Fages ayudados por los camaradas franceses a través de Dynadia. Lo que necesariamente implica retomar la posición de Portabella con respecto a la CCB. A lo largo de nuestro encuentro Bidou atribuía a Carles Durán un rol abiertamente militante y a Pere Portabella una implicación política más externa con la iniciativa. Portabella no estuvo en París pero se ocupó de supervisar el montaje que se hizo en Sonoblok durante las noches gracias a la complicidad con los profesionales de esa empresa¹⁰⁰. La bibliografía también sitúa a Manel Esteban como corresponsable del mismo (Berzosa, 2009: 49, Torrell, 2015) y así lo menciona Pere I. Fages¹⁰¹. Además en la descripción de los materiales que se conservan en Ciné-Archives, elaborada por los profesionales de este archivo y que se incluye en el anexo documental de esta tesis doctoral (Doc. 7), se habla de dos equipos de filmación uno de Jean-Claude Brisson, técnico de sonido, y otro de Phillippe Lăik, realizador comunista. Además de la colaboración francesa, Fages señala que en Roma se hicieron el tiraje de copias y el etalonaje¹⁰².

En el dossier de los militantes comunistas de la CCB que se encuentra en el AHPCE (Doc. 1) se incluye un epígrafe bajo el cual se desarrolla la difusión por parte de esta comisión de cine de la película *París, Junio 1971*. Los contactos que se establecen son principalmente con las democracias europeas y no con los países socialistas. De hecho, en la anotación final de este apartado se habla de ‘fracaso absoluto’ en relación al pase que se organizó a través de CISE en París convocando a los agregados de prensa y las corresponsalías televisivas de los países socialistas para la proyección de la película y a la que no asistió nadie. Frente a esto, se habla de

⁹⁸ Entrevista realizada en París el día 10 de junio de 2014.

⁹⁹ Cine-Archivés, archivador Espagne, ficha de *Paris-Juin 1971* (no se indica la fecha de elaboración del documento).

¹⁰⁰ Entrevista realizada el 28 de agosto del 2014 a Pere Portabella en Barcelona.

¹⁰¹ En el tercer episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

¹⁰² Ídem.

gestiones en curso con televisiones en Italia, Francia y la República Federal de Alemania. También de la ya mencionada copia facilitada a Abraham Osherooff. La excepción en esta órbita socialista sería Cuba sobre la que se admite haber entablado gestiones con el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos.

La descripción de esta difusión internacional comienza con la venta a la televisión sueca de material para hacer un remontaje centrado en la entrevista con Santiago y Dolores. Al final de este documento, incluyen diversos recortes de comentarios de la prensa sueca que testimonian que este pase se produjo. El contacto que se ha tenido por correo electrónico con el archivo documental donde se encuentra la información de SVT, la televisión pública de Suecia, confirma la existencia de un programa de *Världen i fokus*¹⁰³ dedicado a la resistencia al régimen de Franco dentro y fuera de España. En la descripción del programa se hace referencia al encuentro de la oposición en París con Carrillo y Pasionaria. Humberto López y Guerra, que desempeñó las labores de editor en ese programa confirma que se emitió¹⁰⁴ y tanto los recortes de prensa incluidos en el dossier como la información de la documentación de la televisión sueca apuntan hacia su fecha de emisión en abril de 1972.

En el documento que fue escrito por militantes comunistas de la CCB se incluye un epígrafe titulado ‘La necesidad de utilizar el cine y los medios audiovisuales en el trabajo político’ (Doc. 1). A la hora de practicar esto fijan su atención en la televisión al aglutinar a la mayor comunidad de espectadores y espectadoras, como industria de la que el cine depende cada vez más y como medio hegemónico en difusión de informaciones: ‘El cine en el terreno de la información y el documento ha perdido casi toda su vigencia, y está en vías de perderla como espectáculo’, se afirma en el dossier (Doc. 1). En el ámbito de la información y la industria audiovisual observan una concentración industrial creciente, algo que relacionan también con las nuevas posibilidades del ‘videotape (cinta audiovisual electromagnética) y de las cassettes’ (Doc. 1). Desde su actividad fílmica, la CCB buscó insertarse en el engranaje mediático del panorama audiovisual que le tocaba vivir. En este sentido hay una conciencia del papel que puede jugar la televisión para la actividad que están

¹⁰³ Correo electrónico recibido de Agneta Sjöborg el 3 de octubre de 2012. Nuestro agradecimiento al profesor John Sundholm por su ayuda en la mediación.

¹⁰⁴ Correo electrónico el 6 de septiembre de 2015.

llevando a cabo, algo que compartirán con otros colectivos cinematográficos cuyas PFT serán analizadas en capítulos posteriores.

La colaboración con televisiones extranjeras se convirtió en un elemento clave para la CCB desde un doble objetivo. En primer lugar, estaba el interés político de proporcionar imágenes que fuesen difundidas televisivamente para influir sobre la opinión pública internacional en favor de los intereses antifranquistas. Esto se daba además en un contexto mediático en el que era difícil obtener filmaciones de los movimientos de oposición en España, también para los profesionales televisivos extranjeros. Las PFT desarrolladas en el Estado español servían para dar a conocer otro tipo de información sobre España, alejada de la imagen propuesta por la oficialidad y abordando terrenos vedados para los discursos audiovisuales tolerados por ella. En segundo lugar, había un interés económico, de propia supervivencia de la iniciativa para poder hacerla viable. La venta de este material filmado fuera de la legalidad a televisiones extranjeras ayudaba a la continuidad de la propia iniciativa. Entre las funciones de la CCB se mencionan en el documento del AHPCE las de:

rodar y producir nuevos films sobre problemas de actualidad, sobre todo rodaje tipo 'newsreels' de acontecimientos políticos importantes, manifestaciones, etc. Para tener el testimonio de diversos aspectos de la lucha, utilizando sus films propios, y difundirlo a través de canales informativos exteriores de máxima audiencia (Doc. 1).

Además de 'colaborar con TV. de distintos países, preocupados en pasar información sobre España', hablando de relaciones específicas mantenidas con diversas televisiones extranjeras (Doc. 1)¹⁰⁵.

5.2.5. Complicidades nórdicas para no olvidar

Dentro de este contexto de actividad la televisión sueca desempeñó un papel significativo. Entre los logros de la CCB se puede leer que esta produjo dos films 'sobre la represión cultural en España de 30' cada uno, con un presupuesto de 450.000 pts. ya en rodaje, y realizados por nuestros compañeros' (Doc. 1). Estos trabajos no se identifican por el nombre. La financiación extranjera y su orientación hacia la exhibición en el exterior permitía poner en escena cuestiones que

¹⁰⁵ Se menciona la colaboración con 'TV. Sueca, Finlandesa, ORTF, RAI, BBC, primer canal de Frankfurt'. Para estas emisiones se afirma haber rodado 'manifestaciones, asambleas, entrevistas con líderes de la oposición, con dirigentes obreros y estudiantiles, con obreros de Seat o del transporte en huelga, con médicos del clínico o de San Pablo en huelgas, con profesionales de la canción' (Doc. 1).

excederían los límites de la censura y transgredir los modos de hacer cine legalmente permitidos.

Ya se ha mencionado que *Cantants 72* (P. Portabella, 1972) fue un encargo de la televisión sueca. Otro trabajo financiado por la televisión de este país fue *Para no olvidar; la censura del franquismo* (M. Esteban, 1971). Su duración de poco más de 29 minutos se aproxima al tiempo mencionado en la cita anterior a propósito de las películas que financia la televisión sueca a miembros de la CCB. La película dirigida por Esteban comienza con imágenes de *Liberxina 90*, cuyos problemas con la censura ya han sido mencionados en apartados anteriores. De ella se eligen fragmentos de la persecución en la playa que termina con el asesinato del perseguido acibillado a balazos. Mientras esto aparece en pantalla una voz over introduce la problemática de la película:

En España, no es un secreto para nadie, toda expresión cultural está sometida a una fuerte represión. El cine y el teatro en cuanto a medios de amplia difusión cultural sufren condiciones específicas de tutela represiva. Los hombres que trabajan en este campo se encuentran ante distintas opciones, la más extrema es la marginación. Sus palabras que se recogen en este documental, denuncian, de una u otra forma, la situación en que se desenvuelve su trabajo. Denuncian, con mayor o menor claridad, la represión, única arma que le queda al régimen para asegurar su supervivencia.

A partir de ahí se suceden una serie de entrevistas que plantean reflexiones en relación con la censura. Se aborda así un elemento determinante de la cultura durante el franquismo por lo que suponía de institución reguladora de los límites discursivos tolerados en las expresiones culturales. En la película, que incluye fragmentos de creaciones que habían sido censuradas, se abordan casos específicos relacionados con la cinematografía y el teatro y sirve para confirmar la presencia del concepto de marginalidad en la cultura fílmica y teatral del momento.

El cineasta Basilio Martín Patino habla en este documental de estar 'marginado', algo que plantea como decisión propia: 'no me compensa, en absoluto, trabajar para la actual estructura cinematográfica española'. También hace mención a la idea de marginalidad Carlos Durán, el director de *Liberxina 90*, una película que se presenta en el documental como 'tal vez la película de la que más se hablado este año a causa de las increíbles arbitrariedades cometidas con ella', como afirma la voz over que destaca su invitación a festivales internacionales y el boicot del

ministerio español. En su reflexión, Carles Durán denuncia la inexistencia de la democracia en España y también del propio cine español por culpa del sistema represivo franquista. Asume también el fracaso del posibilismo, dentro del cual se incluye el mismo en momentos anteriores, ante la escalada represiva e identifica el cine marginal con aquel que se hace fuera de la administración como única posibilidad creativa del momento. Durán formaba parte de la órbita del PSUC y menciona a la ASDREC, iniciativa encabezada por J. A. Bardem, que ya vimos en apartados anteriores y que entraba dentro de las estrategias de infiltración en el sistema por parte de PCE.

Otro de los entrevistados es Pere Portabella. La presentación de Portabella termina con la voz *over* diciendo: ‘hace dos años que todos sus films los realiza en régimen de marginación’. En su intervención en catalán, filmada en un coche¹⁰⁶ mientras conduce, Portabella hace referencia expresa a las proyecciones de películas prohibidas y en régimen de clandestinidad que se están realizando en el país. El final del discurso de Portabella se desarrolla sonoramente superpuesto a un fragmento de *Umbracle*, uno de sus films marginales. En concreto a la escena en la que el personaje que interpreta Christopher Lee pasea por las salas del Museu de Zoologia de Barcelona. La legibilidad del discurso de Portabella se va perdiendo al chocar con el sonido ambiente de la conducción y, sobre todo, con el molesto zumbido compuesto por Carles Santos que acompaña a la escena de *Umbracle* de la que Esteban se apropia. La marginación se trata también en el documental dentro del campo teatral identificada con grupos que representaban en fábricas y otros locales no oficiales obras de contenido explícitamente político.

Hay en la película además representantes de otras vías para el teatro que padecieron la represión censora. La actriz Núria Espert poseía su propia compañía teatral y había sufrido también la censura. En el caso del montaje de *Yerma* (Federico García Lorca, 1934) se atribuye esto en la película a su participación en el encierro de Montserrat y a su aparición en la película de *¡Viva la muerte!* (F. Arrabal,

¹⁰⁶ El plano de presentación de la escena que protagoniza Portabella es la filmación de una vía urbana desde el interior del coche. Esa estrategia, la filmación desde el interior de los vehículos, era una de las utilizadas frecuentemente por los realizadores que hacían un cine clandestino para documentar marchas de oposición o acciones.

1971)¹⁰⁷. Frente a esta situación Esteban filma también las críticas positivas puestas en la fachada del Teatro Español de Madrid que había obtenido el montaje de Víctor García y la actuación de Espert a nivel internacional. La intervención en la película de esta es en catalán y en ella se habla de los problemas que ha padecido la representación tanto en la vertiente económica como política. Ante la cámara de Esteban también comparece su escenógrafo, Fabià Puigcerver, quien menciona las repercusiones de la represión en la labor escenográfica. La última entrevista de la película es al dramaturgo Alfonso Sastre. Se elegía para cerrar el film a Sastre, histórico militante del PCE, del que llegó a ser miembro del Comité Central, aunque en ese momento se encontraba ya en su declive dentro de la organización (Morán, 1986: 460) que terminará abandonando¹⁰⁸. Su intervención, con la que finaliza la película, es un alegato por la ruptura con el sistema¹⁰⁹ y un llamamiento sobre la necesidad del trabajo político¹¹⁰.

¹⁰⁷ Una coproducción franco-tunecina dirigida por Fernando Arrabal, autor de origen melillense que llevaba desde los años cincuenta viviendo en Francia. En su capital fundó el movimiento Pánico en 1962 junto con Alejandro Jodorowsky y Roland Topor. Los créditos de la película se ilustran con los dibujos de este último. La escena inicial en una clara referencia al final de la guerra civil española comienza con un camión del ejército señalando 'En el día de hoy, cautivo y desarmado el ejército rojo, han alcanzado las tropas nacionales sus últimos objetivos militares. La guerra ha terminado'. Sin un tono conciliador en esta victoria porque anuncia que 'los traidores serán perseguidos implacablemente. Si es necesario mataremos a medio país'. A partir de ahí se despierta la historia latente del niño recreando la muerte de su padre preso por rojo y delatado por su esposa (Núria Espert, la madre del niño). El relato se inspira en la novela de Arrabal *Baal Babylone* (1959) y está lleno de sublimaciones eróticas del protagonista infantil, personaje construido con reminiscencias autobiográficas del propio Arrabal, cuyo padre militar había sido represaliado por mantenerse durante el 'Alzamiento Nacional' leal a la legalidad republicana. En su aproximación a la película Miguel Fernández Labayen señala en ella 'los ecos de la cultura española del exilio, plasmando una hostilidad manifiesta ante los poderes fácticos y represores del clero y el ejército franquistas' (Fernández Labayen, 2012: 41). A pesar de su estancia parisina, Arrabal también sufrió la represión franquista, régimen ante el que se mostró abiertamente opuesto. Participó en la ocupación del Colegio de España en París en 1968 y en actos públicos contra la dictadura y a favor de los presos políticos como *Six heures pour l'Espagne* celebrado el 14 de abril de 1973 organizado por el CISE en París. Además fue recluido en el penal de Carabanchel en 1967 durante una estancia en España lo que despertó una campaña de solidaridad internacional a su favor. El mismo año de la realización de esta película Arrabal dio a conocer su incendiaria *Carta a Franco*.

¹⁰⁸ En su *Balada de Carabanchel* escrita durante un período de reclusión de esta cárcel, Sastre escribe sobre su militancia de la que menciona que llegó a ser miembro del Comité Central del Partido Comunista de España (Sastre, 1976: 11) e incluye una 'Nota a Santiago Carrillo', fechada en el día de Navidad de 1974 que comienza con un 'Camarada Santiago / heme ya aquí / fuera de tu partido (...) ' (Sastre, 1976: 13).

¹⁰⁹ En palabras de Sastre: 'hemos renunciado, en términos generales habrá excepciones, a la resolución de los problemas por medio de reformas dentro del sistema'.

¹¹⁰ Alfonso Sastre dice que: 'los problemas (...) que nosotros tenemos en el campo del teatro no se pueden resolver en el campo del teatro' y 'el trabajo más urgente y más inmediato es de carácter político'.

Hacer de la reflexión sobre la censura el motor para la creación de una película supone inevitablemente abordar los límites de lo representable. En las tres primeras entrevistas, la voz over establece tres estrategias diferenciadas que se estaban dando en ese momento tanto en el cine como en el teatro con respecto a la censura: en sus montajes teatrales Adolfo Marsillach ‘intenta todavía sacar el máximo partido de las posibilidades legales’, en cambio Basilio Martín Patino, el segundo protagonista, había llegado ‘al tope de las posibilidades legales’ con *Canciones para después de una guerra* (B. Martín Patino, 1971). Así, mientras Marsillach decía en la parte final de su entrevista ‘a fin de cuentas se puede y se debe seguir trabajando’, la voz over indica en la presentación de Martín Patino que ‘actualmente subsiste gracias a un restaurante del que es copropietario’ y la intervención del cineasta termina destacando que se ha llegado a límites imposibles para el desarrollo del trabajo.

De hecho, Basilio Martín Patino elaborará como PFT sus siguientes trabajos, *Queridísimos Verdugos* (B. Martín Patino, 1973), articulada desde testimonios de ejecutores oficiales y *Caudillo* (B. Martín Patino, 1974), aproximación a la figura de Franco que toma forma de ‘representación alternativa, hasta se puede decir que disidente, de la biografía del Generalísimo y, por natural extensión, del franquismo y de la historia contemporánea de España’ (Berthier, 2011: 193). Existe ya una extensa bibliografía que ha abordado estas películas¹¹¹, algo que motiva que nuestro interés se centre en otras experiencias. Simplemente indicar que *Canciones para después de una guerra*, *Caudillo* y *Queridísimos Verdugos* establecieron desde la no ficción una trilogía crítica con el franquismo que atentaba contra la identidad del propio régimen, como ha señalado la profesora Nancy Berthier (2011: 192). Desde las memorias de lo popular, la visibilización de un oficio que testimoniaba la pervivencia de la pena de muerte y la aproximación a la figura del jefe de Estado, Patino desbordó los marcos de lo tolerable para las representaciones. Si la primera de estas experiencias sufrió la prohibición después de ser aprobada, señalando con ello su carácter de límite, las siguientes ya adquirieron forma final fuera de los cauces administrativamente establecidos para la cinematografía. De esto da cuenta

¹¹¹ Una selección bibliográfica de trabajos que han abordado la práctica filmica de Basilio Martín Patino se puede encontrar en la web de la fundación dedicada al cineasta: <http://www.basiliomartinpatino.org/basilio-martin-patino/bibliografia/> Recuperada el 3 de noviembre de 2015.

el hecho de que ninguna de las tres alcanzó una exhibición normalizada hasta los años posteriores a la muerte de Franco.

La tercera vía que se expone en la película de Manel Esteban sería la de Fernando Fernán Gómez¹¹² quien también tuvo problemas con la censura pero que la voz over sitúa en ese momento 'resignado ante la situación refugiándose en el montaje de obras clásicas e intentando crear un teatro de *qualité*'. Es decir, ni exprimiendo las posibilidades de la legalidad à la Marsillach, ni localizándose como creador desplazado a la marginalidad à la Patino, sino lateralmente situado al refugio de los clásicos.

Después de Fernán Gómez se presenta al productor Elías Querejeta. En el apartado anterior se mencionó de qué modo Querejeta y el cine que produjo fue objeto de críticas en relación con su posibilismo. En este sentido, la reflexión de este productor resulta especialmente interesante. Querejeta sitúa el problema de la libertad de expresión como el fundamental para la cinematografía estatal y apunta dos caminos para luchar contra la censura, con lo que esto tiene de defensa de la libertad de expresión. El primero es no tener en cuenta la censura y desarrollarse fuera de ella. El segundo es hacer un cine que sí la tuviese en cuenta. La conclusión de Querejeta sobre ambas es conciliadora, valorando las dos opciones como estrategias válidas para un fin común, la consecución de la libertad de expresión. La última de las opciones caracterizaba la actividad como productor de Querejeta, desde una posición crítica con el régimen, en la práctica suponía asumir los parámetros legales del Estado franquista y sufrir las mutilaciones que se imponían a las obras. La otra vía caracteriza al objeto de estudio de esta tesis doctoral y también a la actividad que estaba llevando a cabo Esteban.

Existe también información relacionada con la televisión sueca que se puede encontrar dentro de los expedientes personales que alberga el AGA a partir de documentación del Gabinete de enlace. En la carpeta dedicada a Román Gubern se encuentra un documento elaborado por la Embajada de España en Estocolmo¹¹³. En él se hace una descripción precisa de un programa titulado *Palabras prohibidas a*

¹¹² Se introduce en su faceta teatral más que cinematográfica con las imágenes de su montaje e interpretación en *Un enemigo del pueblo* [En folkefiende] de Henrik Ibsen (1882).

¹¹³ Carpeta sobre Román Gubern. AGA, 42, 08879, 05.

raíz de su emisión en el segundo canal de la televisión sueca en mayo de 1975. Se menciona también que el programa utilizó metraje clandestino filmado en España. De acuerdo con esta descripción, en él aparecen personalidades del mundo de la cultura como el cantautor Paco Ibáñez, la periodista Carmen Alcalde y la escritora María Aurèlia Capmany, además del propio Gubern, de cuya intervención se destaca que fue en catalán y estuvo centrada en la censura¹¹⁴. En relación con Suecia la bibliografía también ha destacado la presencia de un periodista *freelance* de este país llamado Leif Persson (Berzosa, 2009: 53, Torrell, 2015). La información sobre el mismo es muy escasa¹¹⁵. Josep Torrell (2015) subraya la colaboración que tuvo Esteban con él como cámara para sus reportajes.

En los expedientes del Gabinete de Enlace se conserva información sobre Manel Esteban¹¹⁶. La nota informativa que hay sobre él fue elaborada con motivo de la filmación de un reportaje, cuyo objeto se dice que era la economía española, para la venta a televisiones extranjeras, sin especificar cuáles. En el documento se vincula a Esteban con la Asamblea de Catalunya y su existencia demuestra que el MIT estaba al tanto de su actividad e intencionalidades críticas.

5.2.6. Comunistas en Suiza

Junto con el mitin de París, Manel Esteban aparece vinculado a la filmación del mitin de Ginebra (Torrell, 2015), otro de los grandes eventos que el PCE organiza en Europa durante la década de los setenta. En el tercer episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003) Pere I. Fages asegura que fue él quien se encargó de coordinar el rodaje. Esteban y Fages ya habían participado en *París, Junio 1971*. No obstante, además de la filmación en color de Ginebra frente a la filmación en blanco y negro de París existen otras diferencias tanto en la organización, como en el perfil de la emigración española del país que lo alberga, en la complicidad de las autoridades de su celebración y en su traducción como

¹¹⁴ Además del conocido caso de *Viridiana*, en el informe se recoge la alusión de Gubern a películas de corte franquista que también padecieron la censura como *El crucero Baleares* (E. del Campo, 1941) y *Rojo y negro* (C. Arévalo, 1942).

¹¹⁵ Torrell (2015) habla de su labor como *freelance* interesado en vender informaciones alternativas sobre España a la televisión de su país, para llevar a cabo esta labor contaría con la colaboración de Manel Esteban en sus reportajes. Berzosa (2009: 53) lo identifica con la persona de la Bell&Howell que se introdujo en Carabanchel para la filmación de los presos del conocido proceso 1001. Existen versiones contradictorias sobre esto a las que haremos mención en apartados posteriores.

¹¹⁶ Carpeta sobre Manel Esteban. AGA, 42, 08849, 08.

película. En 1974 se produce un hecho que afecta a la geopolítica del Sur de Europa y tuvo una especial significación en relación con el régimen dictatorial que padecía España. El 25 de abril había triunfado en Portugal la denominada Revolución de los Claveles [Revolução dos Cravos] que había derrocado a los rescoldos del Estado Novo en un tardosalazarismo encabezado por Marcelo Caetano. Cuando se produce el mitin de Ginebra, el 23 junio de 1974, ya había caído la longeva dictadura portuguesa y quedaba poco más de un mes para que cayese también la Junta de los Coroneles en Grecia. Esto aumentaba la excepcionalidad del régimen franquista en el Sur de Europa.

La película no se inicia con el trabajo de los obreros que hacían posible que el evento se llevase a cabo, como pasaba con *París, Junio 1971*¹¹⁷ cuyas primeras imágenes se refieren a la construcción del escenario, sino con un prólogo que localiza a la audiencia en Ginebra a través de una voz over¹¹⁸. En ella hay una reflexión, por supuesto crítica, sobre la posición internacional que ocupaba el franquismo calificado de un ‘anacronismo escandaloso’ mientras se presenta y se ve en pantalla la fachada del Palacio de las Naciones y su interior. La alusión que se hace en este momento de la película al proceso revolucionario portugués se produce de forma indirecta fijando la atención en la asamblea del Palacio de las Naciones en la delegación de Portugal y terminando la escena con las imágenes de unos claveles. No hace falta subrayar este hecho en los inicios de la obra mediante la voz over, el acontecimiento fue lo suficientemente conocido entre las audiencias contemporáneas a la película para saber de qué se trata con la simple alusión a su símbolo característico. Además, posteriormente, a lo largo de la película sí que se hará mención explícita a lo ocurrido en Portugal y al papel que el ejército tuvo en el proceso revolucionario¹¹⁹.

¹¹⁷ Al hacer referencia a esta película en las próximas líneas nos referimos al montaje más extenso de la misma.

¹¹⁸ La presentación resalta el carácter cosmopolita de la ciudad. Como anclaje español se alude en este introducción a Miguel Servet, ejecutado en las proximidades de esta población helvética, del que la voz que guía el discurso resalta que fue en ella donde ‘se erigió en campeón de la libertad humana’.

¹¹⁹ El líder del Partido Suizo del Trabajo, Jean Vincent, habla en el mitin de que los acontecimientos de Portugal son un estímulo para el pueblo español. Pasionaria menciona como ‘más necesario que nunca el acercamiento del pueblo y del ejército’ y habla como referente de Lisboa y su manifestación del Primero de Mayo.

Cabe señalar que en 1973 se había producido el atentado de ETA en el que había sido asesinado el presidente del gobierno Luis Carrero Blanco, valedor de la corriente tecnocrática-opusdeísta. En la portada del número de *Mundo Obrero* de 13 de febrero de 1974 titulado 'La solución: alternativa democrática' se observaba un cambio de situación: 'Tenemos el atentado que ha acabado con Carrero Blanco; seguido de la operación que ha eliminado del Poder al Opus Dei y a los principales defensores de la sucesión juancarlista' ('La solución', 1974: 4). En *El Mitin de Ginebra* desaparecen las críticas a esta prelatura personal de la Iglesia católica. Carrillo ya había entrado en contacto con Rafael Calvo Serer (Carrillo, 1993: 580) un significado miembro del Opus Dei que será compañero de aventura del PCE en el organismo que llevó a la práctica la aspiración de política unitaria de este partido, denominado como Junta Democrática y creado en el verano de 1974¹²⁰. En el *Mundo Obrero* que recoge los discursos de Pasionaria y Santiago Carrillo en Ginebra se transcribe una declaración de Calvo Serer sobre el PCE en la que se le atribuyen las siguientes palabras 'nadie duda que, como su homólogo portugués, el Partido Comunista de España sea la formación mejor organizada y mejor implantada en el seno de las masas obreras' ('Crónica de', 1974: 8).

Por otro lado, Santiago Carrillo recuerda en sus memorias que en 1974 se produjeron los contactos con Don Juan en París a través de Teodolfo Lagunero. En la figura del padre del príncipe Juan Carlos, Carrillo veía uno de los candidatos a servir de 'bisagra que garantizase el paso pacífico de la dictadura a la democracia' (Carrillo, 1993: 580), así lo confirma en su biografía Paul Preston (2015: 302). Se trata, por lo tanto, de un momento en el cual los comunistas están dispuestos a 'sostener su regencia durante un período transitorio; tras este si el pueblo se pronunciaba por la monarquía los comunistas la aceptaríamos' (Carrillo, 1993: 580). En el órgano del Comité Central se puede leer en el discurso de Carrillo que: 'Lo que sí sé es que esa mano, a pesar de los guiños y los silencios de Juan Carlos, no

¹²⁰ El historiador Juan Andrade en su estudio sobre el PCE y el PSOE en la transición política indica que en este organismo unitario participaron, además del PCE, 'el Partido del Trabajo, el Partido Socialista Popular, el Partido Carlista, CCOO y otras organizaciones políticas de ámbito regional; pero integraba, además a representantes de asociaciones de vecinos, de colegios profesionales y a personas independientes de procedencias políticas diversas y de reconocido prestigio en la vida pública española' (Andrade, [2012] 2015: 74-75). Andrade señala un doble cometido de la Junta. En primer lugar, 'servir de instrumento unitario de oposición al régimen' y en segundo lugar como 'un ensayo del futuro gobierno provisional que debería tomar las riendas del cambio tras el derribe de la dictadura' (Andrade, [2012] 2015: 75).

podrá ser de ninguna manera la del sucesor designado por Franco para encabezar la llamada monarquía del movimiento' (Carrillo, 1974: 4). No obstante, esta parte del discurso no se incluye en la versión consultada de la película accesible para su audiovisionado en la Filmoteca de Catalunya.

La utilización de la voz over, como recurso con el que dirigir el discurso al estilo de un reportaje convencional, marca otra diferencia con *París, Junio 1971*. En ambas se filma la llegada de la militancia, pero ahora su implicación en el discurso es menor y no se realizan entrevistas sino que la voz over monopoliza la información: enumera las procedencias, hace recuento de los medios por los que llegaron los asistentes y destaca que 'concentran una multitud de entusiastas segura de que no está lejano el triunfo de la libertad en la patria. Es un trozo de España en pleno centro de Europa'. Mientras la voz over señala esto, la banda sonora que acompaña las imágenes de la llegada es la canción *A galopar* interpretada por Paco Ibañez, otro de los iconos de la cultura del antifranquismo que sufrió el exilio con su familia en Francia. El tema musical partía de un poema de Rafael Alberti, otro exiliado y reconocido militante comunista. La siguiente pieza musical es la interpretación de *España en marcha* escrita por el poeta comunista vasco Gabriel Celaya.

En *El Mitin de Ginebra* no hay presencia anunciada de representantes institucionales del PSUC. El nombre de Santiago Álvarez, líder del PCG (Partido Comunista de Galicia), se dice en la llegada de Carrillo al aeropuerto, pero no se indica su filiación al partido comunista gallego. El esfuerzo por plasmar la diversidad territorial que caracterizó *París, Junio 1971* queda reducido ahora a la presencia de motivos como banderas o la imagen de publicaciones. Estos motivos indican la presencia de los militantes de las nacionalidades históricas y la defensa de un estado multinacional. Sin embargo, la operación que se plantea a este respecto es la inversa de lo que proponía *París, Junio 1971*. En este documental filmado en Francia la diversidad de las culturas del Estado impregnaban la película y se evidenciaban como fragmentos que componían una unidad, ahora el lugar central está situado en la apelación patriótica española, tolerante con una diversidad nacional que ocupa un lugar marginal en el discurso fílmico.

En la película predomina el remarcar que el significante España tiene un significado positivo también para las fuerzas del antifranquismo. En el mitin de Ginebra, Carrillo

repite la apropiación de uno de los gritos característicos del franquismo ‘¡Viva España!’, pero después de su exclamación ya no menciona otros gritos en las lenguas de las nacionalidades históricas, como sí había hecho en París¹²¹. El uso de la voz over frente a la entrevista favorecía también la ausencia de acentos y lenguas. La menor duración de *El Mitin de Ginebra*¹²², con respecto a la versión extensa de *París, Junio 1971*, tampoco favorecía la inclusión de intervenciones al margen del mitin. La emigración española, su relación con el antifranquismo y, específicamente, con la implantación del PCE, era diferente en Suiza y Francia. El historiador Sebastián Farré indica que el país helvético fue uno de los tres ‘grandes países de acogida del movimiento migratorio continental, junto a Alemania y Francia’ (Farré, 2001: 5). Además lo destaca, acudiendo a datos de 1970, como uno de los países con ‘mayor proporción española en la población’ (Farré, 2001: 50). No obstante, al contrario de lo que sucedía en el país galo, el peso del exilio político en la emigración española en Suiza era escaso (Farré, 2001: 5) y, como veremos, la actitud de las autoridades suizas fue beligerante con la celebración del mitin lo que ocasionó incidencias durante el mismo, como se incluye en la película y a lo que nos referiremos en próximas líneas. Esto no quiere decir que no se lograra construir en Suiza un movimiento asociativo con carácter antifranquista, como sintetiza Farré:

Estas organizaciones desarrollaron sus actividades en tres direcciones distintas; primero, y como principal objetivo fue la participación activa en las manifestaciones de oposición contra el régimen franquista. La presencia de militantes españoles en Suiza representaba para el movimiento obrero de este país un factor dinámico que favorecía la toma de conciencia de la sociedad helvética sobre la situación en España y la consolidación del prestigio de la oposición española. Uno de los principales éxitos fue sin duda el mitin conocido como el *ginebrazo*, organizado en 1974 en Ginebra con la presencia de Santiago Carrillo y La Pasionaria, que reunió a unas 20.000 personas, una asistencia excepcional para un pequeño país como Suiza (Farré, 2001: 17).

No obstante, este *ginebrazo* no se llevó a cabo sin problemas. En su libro sobre el PCE, Gregorio Morán hace la siguiente mención sobre el mitin de Ginebra:

¿Hay alguien capaz de dar un mitin ‘mudo’ ante millares de personas en el único lugar donde reunir más de mil personas no se recordaba desde los tiempos anteriores a la primera guerra mundial? Lo hizo Santiago en junio de 1974. Fue en

¹²¹ Como se ha indicado anteriormente en la proclama parisina decía: ‘Quiero gritar diciendo ¡Viva España! Y al decir ¡Viva España! Digo también Gora Euskadi askatuta! Y digo también Visca Catalunya lliure! Y digo también Viva Galiza ceibel!’.

¹²² La copia consultada tiene una duración de 31’30”.

Ginebra, junto a Pasionaria, y ante emigrantes procedentes de toda Europa. Los escucharon en cinta magnetofónica porque las autoridades helvéticas les impidieron hablar en vivo (Morán, 1986: 498).

Dentro de su investigación sobre las organizaciones y manifestaciones de solidaridad suizas con el antifranquismo español, Moisés Prieto señala que el 'Consejo Federal concede, en un primer momento, la toma de palabra para Carrillo e Ibárruri, pero se la retira posteriormente, debido a las dimensiones que toma el asunto' (Prieto López, 2009: 1155). Por ello, se pone el sonido de las intervenciones de Carrillo y Pasionaria grabadas anteriormente para eludir esta prohibición. Esta imposibilidad de realizar en vivo su intervención política se indica visualmente en la película con un cambio hacia el blanco y negro. La voz over explica que: 'nos hemos visto obligados a hacer una composición con pasajes de las intervenciones de los camaradas Dolores y Santiago a manera de síntesis porque la policía quiso cerrar la boca a los dirigentes del PCE y los discursos tuvieron que darse en conserva'. Se realiza un resumen de las grabaciones sonoras, en un montaje alterno en el que se combinan fragmentos de la intervención de Carrillo con fragmentos de la intervención de Dolores Ibárruri. Sobre ellos se suceden imágenes fijas, que documentan acciones de oposición al franquismo pero también se muestra una imagen conjunta de Carrillo y la Pasionaria y filmaciones clandestinas.

El audiovisionado de *El Mitin de Ginebra* permite ampliar la información sobre la peculiar situación en la que se desarrolló el evento. Fuera de estas intervenciones políticas, sí que hablaron al público Pasionaria y Carrillo. Como sucedió en París la llegada de Dolores Ibárruri al acto es apoteósica y de nuevo propone cantar en su inicio, en este caso una canción de su juventud comunista. Además, en la parte final del multitudinario encuentro, Carrillo dirige una arenga a la militancia en la 'recta final' para el combate contra la dictadura y llama a la disciplina de los asistentes para que eviten cualquier tipo de disturbio a la salida del acto, que serían utilizados en su contra por los franquistas, y sigan las indicaciones de los organizadores. Pasionaria también se dirige al auditorio en una intervención centrada en el acercamiento del pueblo y del ejército. En el caso de la dictadura española, nacida de una guerra provocada por una sublevación militar y encabezada por un 'Generalísimo', tenía una especial significación. Dolores Ibárruri admite que aunque 'el ejército en España ha dado dictadores odiosos, como Franco, y Pinochet en Chile. También dio a Riego, a Galán y García Hernández'. Proporcionando una

genealogía alternativa al *establishment* militar franquista. El ejemplo portugués, al que hace mención en su discurso, estaba muy cercano en el tiempo.

Precedido de una introducción a modo de prólogo que sitúa a las audiencias de la película en Ginebra, el film se estructura en tres tiempos bien definidos: el *antes*¹²³, el *durante*¹²⁴ y el *después*¹²⁵ de la celebración del acontecimiento. *El Mitin de Ginebra* es una película de propaganda del partido¹²⁶, la ‘alternativa democrática’ fue el pilar del discurso y a lo largo de la película se mencionan también otras políticas de largo alcance en el PCE como la Huelga Nacional, la Reconciliación Nacional y el Pacto para la libertad. La atención se centra en las figuras de Pasionaria y de Carrillo, la primera pone su *auctoritas*¹²⁷ al servicio de la *potestas* de Carrillo, que se vuelve apoyar en ella en la operación carismática tanto del film como del propio evento¹²⁸. La película termina al ritmo de *Venceremos*, himno de la

¹²³ En la película se recoge la publicidad y difusión previa al acto, la llegada de los trabajadores españoles, el recibimiento de Santiago Carrillo en el aeropuerto por parte de dirigentes comunistas suizos, la presentación del lugar donde se celebrará el acto, la conferencia de prensa que precede al mitin, la llegada de la militancia al pabellón deportivo donde se celebrará el mitin, el recibimiento de Pasionaria en el aeropuerto.

¹²⁴ Se muestra el ambiente del mitin ya en el interior de pabellón (cánticos, pancartas, venta de publicaciones y discos), la llegada de Pasionaria, la llegada de Carrillo, los saludos a la militancia. La primera intervención pública ante el auditorio es el canto de Dolores Ibárruri. Los discursos políticos los inicia el líder del Partido Suizo del Trabajo, Jean Vincent. A continuación aparece el montaje de imágenes y filmaciones sobre una selección de fragmentos de los discursos de Dolores Ibárruri y Carrillo. Finalmente las intervenciones ante el auditorio, primero de Carrillo y luego de Pasionaria. Tras la despedida de un representante del Partido Suizo del Trabajo el auditorio canta *La Internacional*.

¹²⁵ La voz over cierra las filmaciones del mitin con un: ‘¡Hasta Madrid!’ A continuación se ilustra el impacto del mitin con un montaje visual de noticias de prensa sobre una máquina de escribir funcionando. La voz over cita algunos de los mensajes de solidaridad, como el que se atribuye a uno ‘de los presos comunistas de Carabanchel’ que llama a la superación de la guerra civil. La película termina agradeciendo en pantalla a los trabajadores que hicieron ‘un gran esfuerzo físico y económico desplazándose a Ginebra’.

¹²⁶ Algo que también se refleja en la atención que se presta a las pancartas y cánticos de las juventudes del PCE, la denominada Unión de Jóvenes Comunistas de España en una escena previa al mitin.

¹²⁷ Aspecto que se refuerza visualmente por las imágenes de archivo que se incluyen de ella en el momento que entona la canción.

¹²⁸ Al hablar de la propagación de la noticia la voz over dice ‘El 23 de junio en Ginebra con Dolores y Santiago’. Ellos dos son los protagonistas también en el cartel del acto que se ve en los inicios del film. El montaje sonoro de los discursos es una fusión que alterna ambas intervenciones. En su desarrollo se incluye visualmente una fotografía que los retrata a ambos juntos y previamente había compartido plano después del discurso de Jean Vincent. En el momento en que la voz over hace mención al Pacto para la libertad en pantalla se puede ver entre recortes de periódicos una imagen de los dos juntos, etc... No obstante, Carrillo desempeña el papel de telonero. Su llegada a Ginebra es anterior a la de Dolores Ibárruri, a la que él mismo recibe con un fuerte abrazo en el aeropuerto. Ella es la primera intervención pública que se muestra en el pabellón donde se celebra el mitin, con su introductoria canción, pero hará su última intervención al público después de la de Carrillo. El nombre de este suele

Unidad Popular chilena que había sido expulsada en 1973 ilegal y violentamente del poder por medio de un golpe militar¹²⁹.

Para comprender la dificultad en la que se desarrolló el mitin se debe de entender las dificultades con las que se encontraban los emigrantes para desarrollar una labor militante en el país helvético. En relación a esto, el historiador Moisés Prieto indica dos aspectos de la sociedad suiza en el contexto de la Guerra Fría:

el anticomunismo, que había alcanzado casi el estatus de doctrina de estado, y la xenofobia, inculcada principalmente por dos partidos de extrema derecha y que, a pesar de la movilización de prácticamente todo el *establishment* en contra de las iniciativas políticas destinadas a reducir drásticamente el número de extranjeros en Suiza, gozaba de un importante respaldo entre la población (Prieto López, 2011: 824).

Por otro lado, una breve explicación sobre la Asociación de Trabajadores Emigrantes Españoles en Suiza (ATEES) puede proporcionar un mejor entendimiento de la situación del PCE, que era un partido ilegal en el país helvético. La ATEES nació en 1968 y en su génesis participaron personas próximas al PCE (Farré, 2001: 22). A raíz de la documentación que incluye el historiador Luís M. Calvo Salgado en su estudio sobre las relaciones entre Instituto Español de Emigración (IEE) y Suiza, se puede comprobar como sus agregados laborales¹³⁰ atribuían también el control político de la ATEES a miembros del PCE (Calvo

aparecer debajo del de Dolores Ibárruri en los carteles y la entrada de Dolores en el pabellón se subraya en la voz over con: '25000 voces la aclaman'. Esto no obvia que Carrillo sea una figura central en el documental que se presenta como una figura política de magnitud internacional, recibido a pie de avión por dirigentes comunistas suizos y compareciendo ante los medios internacionales, se recoge su conferencia de prensa destacando por la voz over que habían asistido más de 70 corresponsales de prensa, radio y televisión. De Carrillo se muestra además su capacidad de encender las audiencias, que jalean su nombre, también el de Pasionaria, durante el mitin.

¹²⁹ La película *Pinochet y sus tres generales* (*Pinochet et ses trois généraux*, J. M. Berzosa, 2004) evidencia la admiración en las élites favorables al pinochetismo hacia el general Franco. Berzosa, español exiliado en París, construyó este montaje a partir de los reportajes que había filmado en Chile para la televisión francesa durante los años setenta gracias al apoyo del Institut National de l'Audiovisuel. Para ellos, consiguió entrevistas personales, entre otros, con el propio Pinochet y los tres generales de la Junta Militar.

¹³⁰ Como explica Luís M. Calvo Salgado: 'Los agregados laborales eran los agentes de la política asistencial diseñada por el IEE para los emigrantes españoles. Ellos se encargaban de aplicarla porque representaban oficialmente al Instituto en el extranjero' (Calvo Salgado, 2009: 203). Más adelante, Calvo Salgado añade que 'nadie como los agregados laborales encarnaba en el IEE durante el franquismo la utilización del control social que se da en toda burocracia sobre los usuarios como control político propio de una dictadura. Si tenemos en cuenta sus funciones declaradas oficialmente, deberían haber sido sólo garantes de derechos socio-laborales de los emigrantes, pero en realidad eran claros enemigos de sus derechos políticos y sindicales. Sólo con la llegada de la democracia la situación evolucionó en un sentido positivo y carente de control político' (Calvo Salgado, 2009: 203).

Salgado, 2009: 207). A lo largo de su investigación sobre la emigración española y el antifranquismo en Suiza, Sebastián Farré plantea la ATEES como una fórmula próxima a las experimentadas por el PCE en el interior de España, alternando el trabajo fuera de la legalidad, condición que compartía este partido y Comisiones Obreras en Suiza, con plataformas legales, en este caso la ATEES. Algo que 'permitía al PC infiltrarse en la red de centros españoles y provocar grietas en las relaciones de estos con la Embajada' (Farré, 2001: 2). En su funcionamiento esta asociación se desmarcaba del modelo de asociaciones de emigrantes que recibían el apoyo de la administración española (Farré, 2001: 22) y relacionado directamente con nuestro objeto de estudio está el hecho de que la ATEES propuso 'un cine-club que difundía películas muchas veces prohibidas en España' (Farré, 2001: 19). La aspiración de crear cineclubs en Suiza donde difundir el cine desarrollado como PFT es uno de los aspectos que se recogen en la correspondencia de la época entre la ATEES y la Delegación Exterior de Comisiones Obreras (DECO), con sede en París.

En el reciente texto que ha elaborado Juan Moreno sobre la DECO para la Fundación 1 de Mayo, señala como personas que cargaban con 'el grueso de las responsabilidades y solo ellos estaban liberados' (Moreno, 2015: 6) a Carlos Elvira, militante del PCE y de CCOO que pasó más de 20 años en prisión, y Ángel Rozas, quien 'formó parte de las primeras Comisiones Obreras de Barcelona, y antes había militado en la HOAC [Hermandad Obrera de Acción Católica] y en la CNT' (Moreno, 2015: 6) y padeció también reclusión, un período en el cual conoció a Elvira (Moreno, 2015: 6). Ambos son dos de los entrevistados en la película *París, Junio 1971*.

La principal labor de la Delegación Exterior de Comisiones Obreras fue la 'demanda de solidaridad a los sindicatos europeos (de todas las tendencias) y de otros continentes con la lucha que lideraba en el interior CCOO' (Moreno, 2015: 7). Dentro de este objetivo el cine que se promovía era un cine crítico con el franquismo, ligado con la cultura y con los movimientos de oposición. La correspondencia con la ATEES demuestra que la DECO ejercía como depósito y distribuidor de cine construido a partir de filmaciones clandestinas y también de películas cuya

exhibición había sido prohibida en el interior del Estado¹³¹, como el mencionado caso de *Raimon* (Carles Durán, 1965). En esta correspondencia se afirma también que el objetivo de la DECO es conseguir un lugar de depósito para este cine en otros países¹³².

La ATEES se muestra interesada e insiste en su correspondencia para que la DECO cierre con ellos el envío del material fílmico con el que cuenta. No obstante, la actividad del cineclub de la ATEES va más allá del cine militante: 'estamos proyectando películas comerciales en sesiones [sic.] de Cine-club con mucho éxito'¹³³. Para la preparación de su actividad habían contactado en 1972 con varias organizaciones, entre ellas UNITELEFILM mostrando su interés por 'películas de largo metraje comerciales, de contenido social preferentemente, problemas referidos a la emigración, a la lucha reivindicativa de la clase obrera: un cine de compromiso con las masas, no de evasión ante las mismas'¹³⁴. El objetivo de la puesta en funcionamiento de esta actividad era 'hacer una mayor conexión de masas con la emigración, utilizando el medio cultural cinematográfico'¹³⁵ y la idea de hacer un cineclub se extendió por varios lugares de Suiza¹³⁶. En el acta de la primera reunión de la Comisión Central de la ATEES en el año 1973, celebrada el 4 de febrero, se

¹³¹ CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-001, 9/10/1972 *Carta de DECO a ATEES*.

¹³² Ídem.

¹³³ CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-002, 1/08/1973 *Carta de ATEES a DECO*.

¹³⁴ Hay dos cartas con un tono similar. El 18 de octubre de 1972 se elabora una carta desde la Secretaría General de la ATEES en Ginebra. En la carta se puede leer: 'hemos conocido que tienen películas de contenido social tratando problemas sociales generales: interesándonos ambas orientaciones para empezar una actividad cinematográfica a escala federal suiza, coordinada por la ATEES'. Se muestra interés por el envío de su catálogo, las condiciones de proyección y 'si es posible obtener cine de largo metraje comercial'. Hay una indicación en la carta para que se traduzca al italiano y está escrito que 'es muy importante'. La referencia es CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-001, 18/10/1972 *Carta de ATEES a UNITELEFILM*. En este archivo existe una carta muy similar, con el mismo remitente, dirigida a UNITELEFILM, y fechada tan solo unos días después. El objetivo básico es el mismo, se demuestra interés. De ahí sacamos la cita que se incluye en el texto principal. CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-001, 21/10/1972 *Carta de ATEES a UNITELEFILM*.

¹³⁵ CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-001, 18/10/1972 *Carta de ATEES a D. Alfonso de León*.

¹³⁶ Desde la comisión de Friburgo, por ejemplo, se pidió información el 11 de abril de 1973 sobre las posibilidades de obtener films en español 'con vistas a la formación de un futuro cine-club'. En esta carta se habla de una película a la que se ha hecho mención en este apartado, *Morir en Madrid* a cuyo pase asistieron 'gran cantidad de españoles' lo que inspiró a esta comisión de Friburgo a proponerse hacer un cineclub. CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-002, 11/04/1973 *Carta de la comisión de Fribourg*.

explica de forma más amplia estos intereses dentro del apartado de 'Actividades generales y fundamentales en 1973':

La actividad cultural del Cine-Club no sólo es una forma permanente de relación de masas, de toma de contacto que puede derivar a otros problemas, los generales programáticos, sino que debe ser un medio eficaz, a su vez, para resolver la precaria situación financiera. A esta actividad las secciones deben darle una importancia del primer plano para estar en condiciones de abordarla y cumplirla tan pronto puedan darse orientaciones generales, hoy en período de información y proyección¹³⁷.

En el dossier conservado en el AHPCE elaborado por militantes comunistas de la CCB (Doc. 1) se asume como factible la creación de un circuito de distribución orientado a la emigración. Lo que proponen es cubrir un hueco en una exhibición cinematográfica caracterizada en su opinión por la proyección del 'cine comercial español que se encuentra en distribución en estos países. No hace falta puntualizar que en la mayor parte de casos se trata de films de baja calidad en todo sentido, cuando no son infraproductos tipo Marisol o Joselito' (Doc. 1). Sobre esta posibilidad admiten haber mantenido conversaciones con la DECO pero también con la 'dirección del Partido' (Doc. 1). Para su inicio ven suficiente tener entre ocho o diez films, sobre lo que calculan un coste estimado de 150.000 pesetas en el caso de tratarse de una decena. A partir de los cuales observan la posibilidad de organizar una distribución:

bastante amplia, que permitiese a cada centro interesado, por lo menos una vez al mes, excepto meses de verano, disponer de un programa adecuado. En muchos casos ese canal de distribución podría aprovecharse para proyectar los materiales más directamente políticos como complemento de los films base. En algunos casos no sería deseable proponer la celebración de charlas o coloquios en torno a esas proyecciones (Doc. 1).

Admiten en este proyecto contar con la complicidad de 'productores demócratas o en algún caso amigos el Partido' (Doc. 1) que estarían dispuestos a dar de modo gratuito las películas de las que son propietarios exclusivamente para este uso y con los gastos de las copias a cargo de los que asumieran su distribución. El formato en el que estarían las películas que nutrirían este circuito sería el 16 mm. y en el proyecto de esta red difusora la organización que se pone de ejemplo para justificar su viabilidad económica es la ATEES que 'aceptaría cada vez un film, programándolo en días distintos en una docena de centros y se comprometería a

¹³⁷ CDM, Fondo documental de la ATEES, 006-018, 4/02/1973 *ACTA DE LA I REUNIÓN DE LA COMISIÓN CENTRAL EN EL AÑO 1973*.

una cuota de 800 a 1000 francos suizos por mes. Esto significaría que solo Suiza amortizaría en un año el total de esta primera intervención' (Doc. 1).

5.2.7. La importancia de Comisiones Obreras

El historiador del cine Alberto Berzosa ha defendido en su investigación sobre el cine militante catalán que al contar con más recursos que el PCE y el PSUC, la DECO ayudó a la Comisión de Cine de Barcelona: 'prestándoles material de trabajo o dinero para poder comprarlo' (Berzosa, 2009: 51). Algo que suma a la importancia de las CCOO en la circulación de las PFT, su producción de este cine. Berzosa afirma que la DECO encargó a la CCB la filmación de un acto en Milán: 'por la amnistía de España, en la que participaban Alberti y Neruda' (Berzosa, 2009: 51). Esta película se menciona en la correspondencia entre DECO y ATEES bajo el título *Exposición de Arte Contemporáneo en Italia en solidaridad de las CC.OO.*¹³⁸ aunque circuló en el interior del Estado con otros nombres como *Amnistía (una exposición que trata de España)*, así aparece en el catálogo de El Volti que recoge Mestman (2004). No hay tampoco consenso entre los historiadores que se han referido a este película utilizando diferentes denominaciones¹³⁹ y su nombre varía según el archivo consultado.

En un documento conservado en Ciné-Archives¹⁴⁰ se incluyen los resultados de una catalogación de los fondos de UNICITÉ sobre España elaborada por Claude Thiébaut y la ya mencionada Brigitte Dornès. Alberto Berzosa lo ha publicado como anexo documental en una de sus investigaciones (Berzosa, 2009: 104-106). Fechado en 1978 y con 34 títulos, en él se puede constatar la implicación de UNICITÉ en el almacenamiento, difusión y conservación del cine militante español. El título que se le da a esta obra es el de *Milán - Amnistía que trata d'Espagne* [sic.]. Por otro lado, la catalogación actual de la copia consultada en Ciné-Archives, heredera del depósito de UNICITÉ, tiene la denominación en el catálogo de *Amnistía que trata de España* (Doc. 7). En el AHPCE y en el archivo del fondo catalogado del Institut del Cinema Català (ICC) que nos ha proporcionado el

¹³⁸ CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-001, 9/10/1972 *Carta de DECO a ATEES*.

¹³⁹ Por ejemplo, *Milán - Amnistía que trata de España* (Berzosa, 2009: 57), *Milán - Amnistía: una exposición que trata de España* (Torrell, 2015).

¹⁴⁰ Ciné-Archives, *Espagne*, 28/IX/1978 Claude Thiébaut et Brigitte Dornès. *Note relative aux Archives: ESPAGNE*.

personal de la Filмотeca de Catalunya se ha catalogado bajo ese mismo nombre. Esto demuestra la dificultad que posee el estudio en relación a este tipo de cine a la hora de fijar una denominación común para la película, lo que dificulta también que esta sea identificada correctamente. La triple coincidencia entre AHPCE, ICC y Ciné-Archives hace que tomemos *Amnistía que trata de España* como denominación de referencia.

Los títulos de crédito iniciales tampoco ayudan a resolver la problemática del nombre de la película aunque no dejan dudas sobre su producción. En el primero se puede leer 'Un film de las COMISIONES OBRERAS'. En ellos se anuncia a continuación su temática, su localización geográfica-temporal y sus organizadores: 'aspectos de los actos QUE TRATA DE ESPAÑA. Italia marzo-abril 1972 organizados por CISL - CGIL - UIL'. Estas siglas corresponden a tres centrales sindicales italianas¹⁴¹ que en una acción unitaria habían promovido este evento cultural del que la exposición artística era su elemento central. Un éxito de la DECO en esa demanda de solidaridad sindical internacional que Juan Moreno señalaba como su principal función (Moreno, 2015: 7). La película incluye intervenciones de representantes sindicales e intelectuales italianos solidarios con la causa de Comisiones Obreras y la lucha contra el fascismo. También se recoge un discurso de Carlos Elvira, de la DECO, cuya presencia se anuncia en pantalla sin su nombre como 'un representante de las CC.OO.' contrapone la España 'oficial' y la España 'real', esta última identificada con los movimientos de oposición y la solidaridad con ellos. Además denuncia el déficit de libertad que vive España y subraya la acción unitaria de los tres sindicatos italianos como aliciente para la unidad de los trabajadores españoles 'en la lucha contra el franquismo, por la libertad y por la democracia'.

La 'mostra' *Amnistía que trata de España*, así se podía leer en su cartel, se celebró dentro del Palazzo Reale situado en la Piazza del Duomo de Milán. La película incluye una escena que transmite la situación de la exposición, en las cercanías de

¹⁴¹ De manera esquemática se puede sintetizar que la Confederación Italiana de Sindicato de Trabajadores [Confederazione Italiana Sindacati Lavoratori] (CISL) era de inspiración democristiana, la Confederación General Italiana del Trabajo [Confederazione Generale Italiana del Lavoro] (CGIL) tenía una orientación más cercana a los comunistas que la Unión Italiana del Trabajo [Unione Italiana del Lavoro] (UIL) con mayor base socialdemócrata.

la Galería Vittorio Emanuele y del Duomo de Milán¹⁴². Esta exposición sirvió como eje central de una serie de actos que se realizaron, también fuera de Milán, como la presentación de un libro de poesía en Roma, conciertos musicales y proyecciones de películas. El film recoge las actuaciones de la cantautora Julia León y de Voces Ceibes¹⁴³. La película se inicia con la interpretación con una de las canciones de estos últimos, *Loitemos*, y se introduce en pantalla un texto en el que se puede leer: ‘mientras en Italia se produce este recital, se producían los crímenes del Ferrol’. Referencia a los asesinatos policiales de Amador Rey y Daniel Niebla, obreros de la Bazán, que se produjeron el 10 de marzo de 1972 en el contexto de una manifestación que fue brutalmente reprimida. También se recoge la presentación de un libro de poesía solidario con la causa de la exposición¹⁴⁴ y se muestra la proyección de filmaciones clandestinas dentro de estos eventos paralelos a la muestra. Algo a lo que hace mención en su texto sobre la exposición *Información Española*, publicación del PCE editada en Bruselas: ‘el cine ocupó un lugar importante. El cine testimonio español, el cine sin censura y por ello mismo clandestino’ (T.A., 1972: 17).

En *Información española* se habla también del éxito económico que ha supuesto, pues el objetivo principal de la misma era ‘convertir toda esta actividad artístico-político-cultural en una ayuda material para las Comisiones Obreras’ (T.A., 1972: 16) y se destaca la presencia en ella de emigrantes españoles llegados de Zurich (T.A., 1972: 17). El film recoge dentro del espacio de la exposición, el testimonio de un emigrante español en Suiza. Este forma parte de un grupo de miembros de la ATEES que decidieron asistir a la exposición y narra su apoyo económico a la misma, mediante la compra de su catálogo, y las circunstancias precarias del viaje. Utilizando los medios audiovisuales, la película está desempeñando la misma

¹⁴² Para demostrar esta cercanía se realiza una panorámica desde el Duomo hasta el Palazzo Reale.

¹⁴³ Grupo musical característico de la denominada Nova Canción Galega. *Voces Ceibes* nació en 1968 en los ambientes universitarios compostelanos y se disolvió como formación en 1975. Xan Fraga ha dado a conocer un informe elaborado por la Brigada de Investigación Social. Titulado “‘La Nova Canción Galega’: Su aparición y desarrollo” está firmado en A Coruña el 15 de enero de 1970 y es una completa descripción de su génesis, funcionamientos, posicionamientos políticos y participación en actividades problemáticas para el régimen (Fraga, 2007: 83-99). En la interpretación de su canción *Loitemos* se introduce en la película un texto en el que se puede leer: ‘mientras en Italia se produce este recital, se producían los crímenes del Ferrol’. Referencia a los asesinatos en el cuerpo principal del texto.

¹⁴⁴ En este evento se filma a Rafael Alberti, exiliado en Roma, recitando el poema ‘Que trata de España’. El compendio poético se dio a conocer bajo el título de *Poeti Spagnoli per la libertà*.

función de reportaje que a nivel escrito cumple el texto de *Información Española*. Se trata, por lo tanto, de proporcionar información sobre el evento, o el conjunto de eventos, que se están produciendo en Italia dentro del contexto de la muestra desde un punto de vista solidario con sus fines.

En el último tramo de la película hace acto de presencia en la exposición Pablo Neruda, quien también aparece en la foto de la segunda y última hoja de la noticia de *Información española* a la que nos estamos refiriendo, la imagen de la publicación comunista se acompaña con el pie ‘Pablo Neruda también estuvo...’ (T.A., 1972: 17). El escritor y diplomático chileno había obtenido ya el Premio Nobel, así lo menciona la voz over, recurso que se utiliza de una forma limitada en el film que acude en otras ocasiones para la presentación de personajes y situaciones por introducir intertítulos en pantalla. En su presentación sobre el poeta la voz over ‘ha querido señalar su solidaridad con las Comisiones Obreras visitando la exposición’. Neruda, que fallecería al año siguiente, era en 1972 un escritor laureado, el embajador en Francia de la Chile de Allende y un poeta que había cantado sus vivencias en España desde un punto de vista contrario al bando que resultaría vencedor en la guerra civil española¹⁴⁵. Durante su visita, este conflicto bélico emerge en relación con las luchas del presente se estaban viviendo: ‘desvela esta exposición, tan grande y tan interesante, la raíz profunda que las luchas, el destino del pueblo español, tienen en el mundo y cómo conmueven hasta ahora, en nuestro tiempo, pasado tantos años de la guerra que recordamos (...)’.

En el recorrido bibliográfico y documental que se ha hecho sobre *Amnistía que trata de España* se constata: la implicación de cineastas españoles en un acto que está teniendo lugar en el extranjero, un evento crítico con las políticas del franquismo y en solidaridad con su activismo opositor; la proyección del cine surgido de las PFT en el mismo y el interés por documentar el evento de cara a su difusión internacional

¹⁴⁵ Pablo Neruda, militante comunista, había sido cónsul de Chile en Barcelona y Madrid durante la República. Como sintetiza Franco Quinziano en un texto en el que estudia la experiencia y presencia de España en la obra del poeta chileno: ‘Neruda vive en Madrid los meses iniciales del conflicto bélico. Presencia los primeros bombardeos con su secuela de muerte y dolor, la heroica resistencia de la ciudad sitiada, la llegada de los primeros contingentes de las Brigadas Internacionales, trasladando en sus versos esta vivencia personal y el paisaje de muerte y destrucción que gradualmente va apoderándose de la ciudad’ (Quinziano, 2013). Esto se refleja en el poemario *España en el corazón*, publicado originalmente en 1937 en su país natal y reeditado en Cataluña por el Ejército del Este un año después.

pero también para su conocimiento en el interior del Estado a través de los circuitos de exhibición que se desarrollaban fuera de las imposiciones administrativas; el apoyo de organizaciones ilegalizadas en España a este tipo de iniciativas y de sus estructuras interiores y exteriores, gracias a la red de contactos que estas poseían.

La labor de Comisiones Obreras resultó una estructura fundamental dentro de este tejido de complicidades financiando y difundiendo este tipo de cine. También sirve de inspiración para filmaciones en el interior como *Terrassa 70* (1970), un documental clandestino filmado en 16 mm., que se cita en el dossier de los militantes comunistas de la CCB conservado en el AHPCE y que aborda la situación y luchas en esta ciudad en un contexto de desarrollo de Comisiones Obreras, ante el proceso de Burgos y el asesinato policial de tres obreros de Granada durante una manifestación. La película fue distribuida por El Volti y también fuera de España¹⁴⁶.

En el fondo del ICC se pueden consultar varios trabajos fílmicos que incluyen motivos alusivos a CCOO. Así se puede ver, por ejemplo, en la parte final de la película *No se admite personal* (Antoni Lucchetti, 1968) donde se recoge una pintada favorable a este sindicato. Filmada clandestinamente, esta película fue el resultado de la colaboración de una serie de amigos que trabajan en la empresa Vieta Audio Electrónica¹⁴⁷. La obra fue distribuida por El Volti y Joan Antón González recuerda a propósito de esta iniciativa que en sus inicios Antoni Lucchetti colaboró con la distribuidora prestando el proyector (Torrell, 2013b: 59). Sobre su difusión, Llorenç Soler afirma que *No se admite personal* fue una obra 'muy divulgada a través de los círculos de exhibición alternativos' (Romaguera y Soler, 2006: 79).

En relación con la película, Lucchetti explica que la idea de partida para este cortometraje es mostrar las 24 horas de un trabajador parado buscando trabajo en la ciudad de Barcelona¹⁴⁸. Desde un interés realista y de denuncia social *No se*

¹⁴⁶ La documentación parece indicar que esta película tuvo también distribución en Francia. Aparece mencionada en un informe de UNICITÉ, la productora del PCF, elaborado en 1978 en relación a la catalogación de sus archivos dentro de los materiales sobre España. Ciné-Archives, *Espagne*, 28/IX/1978 Claude Thiébaud et Brigitte Dornès. *Note relative aux Archives: ESPAGNE*. También se incluye su nombre en una carta escrita en 1972 de la DECO a la ATEES. CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-001, 9/10/1972 *Carta de DECO a ATEES*.

¹⁴⁷ Intervención de Antoni Lucchetti en el segundo episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

¹⁴⁸ Ídem.

admite personal mezcla la ficción, las escenas del protagonista de la película lo son, con la no ficción. En su vertiente documental se encuentran las filmaciones en la Plaza Urquinaona de los trabajadores esperando a ser elegidos por lo que en la película se denominan como ‘prestamistas’ que seleccionaban algunos de ellos para llevar a cabo un trabajo sin garantías legales ni derechos laborales. También dentro de la no ficción entran los diálogos que se incluyen, superponiéndolos como sonoridades over sobre las imágenes. Estos sonidos proceden de una conversación entre trabajadores con los que se había contactado gracias a la mediación de despachos de abogados laboristas¹⁴⁹. En las intervenciones sonoras se plantean diversas temáticas alrededor del paro como, entre otras, la ruptura de la solidaridad obrera que provoca la precariedad al ver en el otro un competidor, el papel del sindicato, la contratación ilegal de trabajadores, la situación de la mujer, las problemáticas de los emigrantes a Barcelona con sus dificultades para encontrar trabajo ante la preferencia para contratar a los locales, de ‘raza catalana’ llega a decir uno de los que participa en la grabación sonora.

A lo largo de la narración de la película se recorren diferentes geografías urbanas, desde el lugar donde vive el protagonista hasta los sitios donde busca trabajo, para mostrar la necesidad de desplazamiento y diferencias, también económicas, entre los barrios populares, donde reside el protagonista, y el centro, donde se intenta ganar la vida¹⁵⁰. Para terminar con el trabajador volviendo a casa por la noche sin haber conseguido trabajo.

Se debe de subrayar que dentro de los límites de lo representable, la presencia en pantalla de la militancia antifranquista resultaba problemática también a nivel de relatos ficcionales. Fuera de las relaciones con Comisiones Obreras, un ejemplo de esto es la película *Contactos* (Paulino Viota, 1970) que fue elaborada desde las PFT

¹⁴⁹ Ídem.

¹⁵⁰ El lugar de su residencia no es la misma que la de su búsqueda de empleo. Algo que hacía en la Plaza Urquinaona, en el distrito de L'Eixample, mientras por la noche regresaba a su hogar en el barrio de Les Roquetes, que estaba situado en la parte alta de la ciudad. Un asentamiento poblacional de las clases populares dentro del distrito de Nou Barris, en la zona norte de Barcelona. En este distrito se dio el fenómeno de la autoconstrucción y tuvo desarrollo el movimiento vecinal. Había, por lo tanto, un recorrido de clase. A lo largo de su intervención en el segundo episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003), Antoni Lucchetti destaca que el protagonista sale en autobús de su barrio y llega en metro al centro, con lo que se intentaba dejar explícito la dificultad de ir desde la parte alta de la ciudad a la Plaza Urquinaona.

y se construyó formalmente desde el cuestionamiento del lenguaje cinematográfico heredado de Hollywood. En lo temático, *Contactos* escenifica las opresiones del régimen. Tanto la represión sexual, como explicita Martí Rom (1972: 35) en una reseña publicada de este film en 1972 a propósito de un pase en el CCI, como la represión política porque *Contactos* aborda y escenifica la militancia clandestina. De este modo, plasma la asfixia de la dictadura, en palabras del crítico cinematográfico y cineasta Manuel Vidal, 'no sólo a través del referente sino en la misma forma narrativa' (Vidal Estévez, 2003: 210).

Por otro lado, la represión de la militancia de Comisiones Obreras dio lugar desde la no ficción y en el marco de las PFT a filmes como *Patíño* (Grupo de Madrid, 1971), *Presos* (Grupo de Madrid, 1972), *Proceso 1001* (Grupo de Madrid, 1973) entre los trabajos asumidos por el Grupo de Madrid (GM) durante los años previos a la muerte de Franco, como estudiaremos en el desarrollo del caso de estudio. Torrell (2015) sitúa políticamente a Manel Esteban en el PSUC¹⁵¹ y en Comisiones Obreras y lo pone en relación con varias filmaciones relacionadas con actos promovidos por este sindicato.

5.2.8. Fronteras difusas: La acción exterior común de la CCB y el GM

A largo del dossier de los militantes comunistas de la CCB que se conserva en el AHPCE (Doc. 1) se habla de la formación de un organismo parecido en Madrid, se indica que se están llevando a cabo filmaciones de manifestaciones y se les atribuye por entonces un film completo *Patíño* (1971). Esta será la denominación que utilizaremos a la hora de explicar la película, algo a lo que haremos referencia en el estudio de caso en el que se tratará el Grupo de Madrid. En este momento simplemente aclarar algunas cuestiones sobre la relación entre estas experiencias colectivas de Madrid y Barcelona. Josep Torrell (2015) señala a Manel Esteban como responsable de *Amnistía que trata de España*. Aunque si bien Berzosa (2009) y Torrell (2015) fijan su foco de atención en Cataluña, cabe añadir que en esta película hubo en Italia miembros del Grupo de Madrid filmando para la película, como Andrés Linares.

¹⁵¹ La responsabilidad que Esteban tuvo en las filmaciones promovidas por el PCE-PSUC demuestra su cercanía a estas iniciativas. En el tercer episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003) él mismo se define como 'Psuquero pero independiente'.

El documento elaborado por los militantes comunistas de la CCB explica que tanto su colectivo como el Grupo de Madrid ‘han aceptado delegar plenamente en el exterior su representación en Brigitte Dornès y en Pere Fages y en Miguel Ángel, a los efectos de continuar la relación en su nombre con Tv. de distintos países, UNICITÉ, dirección del Partido etc.’ (Doc. 1). Es decir, ambas estructuras en el interior, diferenciadas en ámbito de acción y miembros, poseerían una misma coordinación exterior. Los nombres de la delegación fuera de España indican una estrecha vinculación con el PCE en la difusión exterior de este cine. El nombre de Miguel Ángel coincide con el del autor del informe para el PCE del militante que participó en la coordinación de la película *París, Junio 1971*. Por otro lado, Pere I. Fages había sido uno de los responsables de la organización de las Jornadas... de Sitges, había estado implicado en las experiencias asociativas en relación con los cineclubs y había distribuido películas prohibidas en el interior, tanto en Cataluña como en otras partes del Estado (Gracia Noriega, 2011b). Fages participó en las iniciativas unitarias, era miembro de la CCB y en su exilio francés formalizó su entrada en el PSUC en 1972 (Morán, 1986: 492), partido del que ya era anteriormente un ‘compañero de viaje’ (Berzosa, 2009: 50). Formó parte del equipo de redacción de *Treball* (Molinero e Ysàs, 2010: 104), publicación orgánica del PSUC, y llegó a ser secretario y amigo de Santiago Carrillo (Pujol, 2013: 53). El dirigente comunista lo recuerda en sus memorias como el jefe de su gabinete personal en París (Carrillo, 1993: 598). Gregorio Morán menciona la condición de Fages de ‘secretario y relaciones públicas’ (Morán, 1986: 496) de Carrillo y lo señala como un actor significativo en la construcción de la imagen mediática del líder comunista desde los procesos de salida de la clandestinidad, que no todavía de la ilegalidad, aún con la directiva del PCE en el exilio.

Cabe tener en cuenta, a pesar de lo que se comentó en *París, Junio 1971*, que otro funcionamiento habitual para estas PFT era sacar el material filmado del interior para revelarlo y editarlo fuera, mayoritariamente en París, a donde llegaba de diversos modos, bien gracias al transporte que hacían del material los propios cineastas-activistas o sus afines, o bien aprovechando el tejido de complicidades, dentro del cual se encontraban algunos trabajadores ferroviarios que facilitaban su envío por tren. La clandestinidad forzaba a un conocimiento y a un intercambio de información escaso entre las iniciativas del interior durante sus inicios. Es decir, el eje principal de contacto de la CCB y el GM no era Madrid-Barcelona sino Madrid-

París y Barcelona-París. Allí Brigitte Dornès, la tercera persona en la que delegaban su acción exterior ambas iniciativas, participó en la edición de trabajos tanto del Grupo de Madrid como de la Comisión de Cine de Barcelona y Pere Fages se ocupó de la distribución exterior de ambas. Dornès afirma que también llevó las cuentas de la CCB (Berzosa, 2009: 102). Andrés Linares señala que de las cuestiones monetarias del GM y de la relación con televisiones se encargó Pere Fages¹⁵². Es decir, los militantes del Grupo de Madrid no poseían un control absoluto sobre cuestiones relacionadas con sus películas.

Estas proximidades hacen que, por ejemplo, haya trabajos en los cuales se utiliza material que vienen de la actividad de otros colectivos. Sirva de muestra la utilización en *Proceso 1001* (Grupo de Madrid, 1973) de imágenes procedentes de *Sant Cugat: Primero de Mayo* (1973). Esta última recogía una convocatoria llevada a cabo por la Asamblea de Catalunya en cuya filmación participaron diversos cineastas, entre ellos Pere Joan Ventura. Para la concentración CC.OO. consiguió movilizar a miles de trabajadores y trabajadoras (Molinero e Ysàs, 2010: 118) y la clandestina revista del PSUC, *Nous Horitzons*, le dedicó un celebrativo editorial en el cual destacaba su importancia dentro de las luchas de la clase obrera por sus reivindicaciones sociales y económicas ('Sant Cugat', 1973: 3) señalando como artífice a la Asamblea de Catalunya. Sobre la 'ocupación democrática' [ocupació democràtica] de Sant Cugat, por utilizar términos que aparecen en el editorial de la portada de *Treball* ('Un gran', 1973: 1) y su importancia como acto de masas multitudinario llamaron la atención de Fages y Ventura tal y como recogen sus testimonios¹⁵³. El primero habló también de cómo estas imágenes servían de elementos motivadores para los dirigentes comunistas que estaban en París¹⁵⁴. Progresivamente se irá trabajando en una mayor visibilidad de las acciones del movimiento opositor como estrategia política. No obstante, *Sant Cugat: Primero de Mayo* sigue expresando visualmente su condición clandestina¹⁵⁵ y en ella también se pueden observar motivos alusivos a Comisiones Obreras.

¹⁵² Entrevista realizada el 13 de marzo del 2015 a Andrés Linares en Madrid.

¹⁵³ Intervención de Pere Joan Ventura en el cuatro episodio y de Fages en el tercer y cuarto episodios de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

¹⁵⁴ Intervención de Pere Fages en el cuarto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

¹⁵⁵ Por ejemplo, en la filmación que se hace desde detrás de unos arbustos en la cual la imagen de los concentrados se interrumpe por la vegetación. En ella se para a comentar estas cuestiones Roc Villas en el cuarto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003). Además hay estrategias

5.3. Hacia un cine marginal, alternativo y nacional-popular

Sobra decir que estos funcionamientos cooperativos no son específicos de la realidad cultural española. El hacer colectivo, aplicado desde muy diversas formas pero articulado como cuestionamiento compartido de las estructuras económicas hegemónicas del cine comercial, formó parte de la cultura cinematográfica internacional. Los investigadores Kristin Thompson y David Bordwell hablan de la creación de colectivos como una característica particular en los años sesenta y setenta a nivel internacional y mencionan experiencias en Gran Bretaña, Italia, Dinamarca, Suecia, Grecia, Estados Unidos, Francia... (Thompson y Bordwell, [1994] 2010: 518). David Bordwell y Janet Staiger habían escrito que: 'A finales de los años sesenta, entraron en acción muchos colectivos cinematográficos militantes, y varios de ellos afirmaron compartir unos objetivos políticos dentro de un modo de producción no jerárquico' (Bordwell, Staiger y Thompson, [1985] 1997: 431). Este aspecto es también destacado en la definición de sistema de producción colectivo por Robert C. Allen y Douglas Gomery: 'implica a varias personas que comparten a partes iguales el proceso de producción. En este sistema se delegan tareas específicas pero la toma de decisiones es compartida' (Allen y Gomery, [1985] 1995: 121). No obstante, la distribución de un trabajo que necesariamente requería para algunas de sus funciones contar con unos conocimientos técnicos adquiridos previamente dificultaba el libre intercambio de posiciones entre los miembros. A pesar de que estas reflexiones constatan la importancia del hacer colectivo a nivel internacional su investigación comparativa sigue siendo escasamente atendida en los estudios fílmicos¹⁵⁶.

El trabajo de Guy Hennebelle de los años setenta ya apuntaba como uno de los rasgos dominantes del cine militante después de Mayo del 68, tanto en Francia como en el resto del mundo¹⁵⁷, el desarrollo y multiplicación de colectivos a nivel de producción, realización y difusión (Hennebelle, 1976: 33). Desde la idea de cine militante en Italia también se señalaba que desde finales de los años sesenta, con la

características del cine clandestino como la filmación desde un coche o los planos desde puntos elevados que, en este caso, permitía también mostrar la magnitud de la concentración.

¹⁵⁶ No obstante, se han realizado esfuerzos editoriales que tratan específicamente prácticas cooperativas reuniendo investigadores que abordan estas cuestiones en diferentes países. Un ejemplo de esto es el ya mencionado número de la revista *Studies in European Cinema*, editado por los investigadores nórdicos Lars Gustaf Andersson y John Sundholm (2012).

¹⁵⁷ Destacaba especialmente a los países capitalistas (Hennebelle, 1976: 33).

emergencia de la lucha estudiantil y obrera, habían surgido una serie de iniciativas en el ámbito cinematográfico caracterizadas por el trabajo en grupo desarrollado fuera de las estructuras tradicionales (Rosati, 1973: 4). Estos modos de hacer colectivos no estuvieron ceñidos a las prácticas fílmicas que se agrupaban bajo el concepto de cine militante y no fueron totalmente desconocidas en el Estado español.

José López Clemente publicó en varios números de *Film Ideal* una divulgativa serie de artículos bajo el título de 'Introducción al *underground*'. En uno de ellos se analizaba la expansión del cine underground estadounidense. A lo largo del texto, López Clemente abordó la conformación de The Film-makers' cooperative en los inicios de los años sesenta y su llamamiento a la creación de iniciativas de difusión como esta para los cineastas independientes en otros lugares del mundo. Al final del artículo constataba iniciativas similares que habían surgido siguiendo el modelo de la cooperativa neoyorquina en otras ciudades de Estados Unidos y también en otros países como Canadá, Austria, Japón, Alemania Federal, Suiza, Suecia, Italia, Inglaterra.... (López Clemente, 1969: 79). Se han mencionado también a largo de la tesis doctoral trabajos que abordan el funcionamiento de grupos cinematográficos en América Latina (Vázquez Mantecón, 2006, Mestman, 2008, Mestman, 2009). A finales de los años setenta Jorge Sanjinés constataba que 'ya son numerosas las obras y trabajos de grupo y los filmes colectivos (...)' (Sanjinés, 1979: 60). Desde la idea de una cinematografía al servicio del pueblo, Sanjinés defendía que 'un cine revolucionario no puede ser sino colectivo' algo que extendía también al desarrollo de sus historias (Sanjinés, 1979: 61).

En el mercado editorial español, el libro de Andrés Linares (1976) sobre cine militante, publicado después de la muerte de Franco, constataba el conocimiento de algunas de las experiencias colectivas internacionales. Él mismo seguía formando parte de las prácticas fílmicas grupales de transgresión, experiencias en la que participó desde los inicios de los setenta, como se verá en el desarrollo de los casos de estudio. Así que el Estado español no fue una excepción en el desarrollo de los modos de hacer colectivos en cuanto al cine. Sin embargo, la emergencia de los posicionamientos cooperativos se produjo dentro de las peculiaridades que imponía la dictadura franquista. Desde su carácter cuestionador, que se plasmaba en la propia forma de organización adoptada, se desarrollaron como prácticas fílmicas

grupales de transgresión. Esta fue la expresión más característica, por su funcionamiento cooperativo, del tejido de complicidades sobre el cual se sostenían este tipo de actividades.

El historiador del cine Julio Pérez Perucha planteó en una charla titulada 'Del Colectivo como forma de intervención'¹⁵⁸ el desafío que suponían estas formas de organización en el franquismo. Como resumen de su charla se puede leer que:

el trabajo colectivo cuestiona la lógica individualista que promueve el capitalismo y, en aquellos años, representaba además un claro posicionamiento político contra el régimen franquista. Un régimen que, en su interés por perpetuarse, podía llegar a tolerar los excesos de artistas individuales díscolos y rebeldes (presentando ese gesto de tolerancia como un síntoma de su supuesto aperturismo), pero que se veía desbordado ante las connotaciones culturales, económicas y políticas que tiene el trabajo colectivo, donde interviene una multiplicidad de agentes difusos (lo que impide el control de sus actividades) y en los que la responsabilidad autorial se diluye (lo que permite a sus miembros eludir las acciones represivas). ('Resumen de', 2005a).

Las iniciativas mencionadas, como la CCB o el GM, forman parte de la emergencia de trabajos que ponen su énfasis en este hacer colectivo que tuvo diversas expresiones en la geografía estatal¹⁵⁹, algunas con un carácter no exclusivamente cinematográfico¹⁶⁰, llegando también a la escritura sobre cine¹⁶¹ y a la difusión de

¹⁵⁸ Esta tuvo lugar dentro del seminario *Medios de masas, multitud y prácticas antagonistas*, celebrado en Granada en abril del año 2005.

¹⁵⁹ Estos modos de producción colectivos también se desarrollaron fuera de la órbita de Madrid y Barcelona. En Galicia, comenzó su actividad el Grupo Lupa (1970-74) que utilizó la ficción y el documental para reflejar la cultura vernácula gallega. Para establecer estas cronologías hemos tomado como referencia el trabajo de investigación de Xosé Nogueira (2004) En esa misma área geográfica también trabajaron como colectivos el Grupo Enroba (1972-1975) y el Equipo Imaxe (1973-1980). Una actividad que no tuvo una importancia marginal para el cine en Galicia, ya que como señala el historiador del cine Emilio Carlos García Fernández: 'A lo largo de los setenta, el cine gallego, se articula, fundamentalmente, a partir de las actividades impulsadas por grupos' (García Fernández, [1991], 2002). En cuanto a las Islas Canarias, se desarrolló el grupo Yaiza Borges, cuyo germen como señala Francisco Javier Gómez Tarín ('Resumen de', 2005b), se puede rastrear en la Asamblea de Cineastas Independientes Canarios (ACIC), comenzó a trabajar a finales de los años setenta. Oficialmente duró hasta el año 2003, pero desde el año 1988, en palabras de Gómez Tarín, 'Se mantuvo en una especie de prolongado aletargamiento' ('Resumen de', 2005b). Este grupo se centró en la producción y difusión de un cine alternativo, completando sus actividades con iniciativas pedagógicas y publicaciones. Sobre la importancia de Gómez Tarín en el contexto de cine canario y previamente su actividad en Valencia léase el trabajo de Romaguera y Soler (2006: 97-98).

¹⁶⁰ En el contexto catalán, el Grup de Treball fue un colectivo con una aproximación híbrida a la creación, no estrictamente cinematográfica sino también ligada a la crítica de la institución arte, que operó entre 1973 y 1975. Pere Portabella aparece como uno de sus miembros, junto con otras importantes figuras del mundo del arte como Antoni Mercader, Antoni Muntadas, Carles Santos o Francesc Torres. Desde presupuestos izquierdistas, por lo tanto antifranquistas, sus trabajos de carácter conceptual exploraron una serie de prácticas culturales diversas. Dentro de esta actividad estuvo la

películas. Dentro de este contexto cobra especial interés la investigación sobre Central del Curt (CdC).

5.3.1. Una distribuidora de cine marginal

La CdC surgió en 1974 de la mano de J. M. Martí Rom, Albert López i Miró y Joan Martí i Valls muy ligada a la cultura cineclubista. De hecho, estos tres promotores se vinculaban a tres cineclubs barceloneses: Martí Rom al mencionado CCI, López i Miró al Cineclub Mirador y Martí Valls al citado Cineclub Informe 35. El primero relató del siguiente modo las preocupaciones iniciales de la CdC, experiencia que se conformó en el marco de un proceso de cambios en la localización de los cineclubs de la ciudad de Barcelona, que habían sufrido un desplazamiento desde el centro a los barrios periféricos:

Una de las principales preocupaciones del mínimo equipo inicial fue la de informar ampliamente a los centros exhibidores de los films en distribución, había que romper aquel clásico círculo de que no se proyectan porque no se conocen y no se conocen porque no se exhiben. Además de la información directa cine-club a cine-club, zona a zona, se editó un completo dossier sobre todos los films de la CDC. Posteriormente y a medida que se iban incorporando nuevas producciones, se confeccionaban nuevos dossiers. (Martí Rom, 1982: 14).

El objetivo último de toda esta actividad era promover aquel cine que sufría la marginación por razones industriales o de censura administrativa, en un momento en el que ya existía un corpus de películas, lo que hacía posible esta experiencia, en la que se unificaba material que anteriormente circulaban de forma dispersa (Romaguera y Soler, 2006: 21). La CdC nace así desde las necesidades que sus protagonistas habían observado para la difusión de un cine que separaban conceptualmente las ideas de independiente y de militante. En este sentido, resulta interesante la figura de Antoni Padrós, un cineasta que tendría cabida dentro del término independiente, pero que encontraba difícil acomodo en la cultura militante, a pesar de que sus prácticas fílmicas se desarrollaban fuera de la legalidad. Joan Antón González, cuyo papel en *El Volti* y en el Cineclub Informe 35 ha sido ya planteado, acude precisamente a Padrós para ejemplificar la diferencia entre cine militante y cine independiente:

producción de películas experimentales como *Film Col·lectiu* (1974). La historiadora del arte Pilar Parcerisas, quien ha investigado esta experiencia, lo definió como un grupo: “heterogéneo” de creación, opinión y acción, que se rebeló contra el sistema artístico establecido y reivindicó la función social del arte’ (Parcerisas, 2007: 233).

¹⁶¹ Como los mencionados Marta Hernández y F. Creixells.

Nosotros lo que hacíamos era sencillamente contra-información. Hay algo que creo que es bueno dejar claro, si no lo está ya. Está el cine militante, y luego hay también el cine independiente más autoral, rodado en 16mm. A este cine más autoral –como, por ejemplo, Antoni Padrós–, la dictadura podía tolerarlo, ya que había pocas posibilidades de exhibirlo. En cambio, el cine militante de contra-información estaba muy vinculado a lo que ocurría en la calle y era totalmente perseguido por el régimen, precisamente por las repercusiones que podía tener en el exterior (Torrell, 2013b: 58).

En el concepto de cine marginal se puede observar una confluencia del cine característico de ambas corrientes, independiente y militante, pero con un nuevo espacio reflexivo más amplio dentro del cual la independencia es sustituida por la marginalidad como eje principal del discurso para marcar unas implicaciones críticas con el sistema. Una operación conceptual que da lugar a un término menos restrictivo que el marcado por la idea de militancia, aunque esta tiene cabida en él, y en el que sustentar el funcionamiento de la CdC. Como ya se ha escrito en apartados anteriores, Martí Rom trabaja de manera continuada la idea de cine marginal en sus reflexiones (1978a, 1979a, 1979c, 1980a, 1980b...), dentro de la cual incluye a Padrós en su relato histórico (Martí Rom, 1978a: 59). Este cineasta, cuyas películas se concibieron como PFT, no entraba dentro de los principales intereses de El Volti pero sí que formó parte del catálogo de la Central del Curt. Seguiremos desarrollando la investigación sobre Padrós a lo largo del caso de estudio.

Dentro de las películas de la Central del Curt también tenían cabida las animaciones de Jan Baca y Toni Garriga. Cortometrajes como *Sex* (J. Baca y T. Garriga, 1970) y *Blanc i Negre* (J. Baca y T. Garriga, 1974) llegaron a estar entre las diez películas más contratadas en los años inminentemente posteriores a la muerte de Franco, entre 1976 y 1979, según los datos totales que se dieron a conocer de la actividad de esta distribuidora¹⁶². Sus trabajos fueron reiteradamente premiados por la Unión Internacional del Cine [Union Internationale du Cinéma] (UNICA) (Martos, 2005: 169-170) dedicada a la cinematografía no profesional y también en otros eventos celebrados en el interior del Estado (Romaguera y Soler, 2006: 190). Llorenç Soler los incluye dentro del cuerpo de películas marginales realizadas en Cataluña cuyos

¹⁶² Sus películas *Blanc i Negre* (1974) y *Sex* (1970) fueron la séptima y octava películas más contratadas en la CdC durante el período que va de 1976 a 1979 con 51 y 47 contrataciones respectivamente (Martí Rom, 1980b 106).

autores se mantenían ‘en una postura de franca y aceptada independencia frente a las injerencias de la Administración’ (Caparrós Lera, 1983: 82).

Las obras de Baca y Garriga, realizadas en 16 mm. desde finales de los años sesenta, en las que utilizan la técnica de animación con recortables [cutout] abordan desde el humor aspectos relacionados con la sexualidad, ironizando con la moral católica en relación con los anticonceptivos (*Maternasis*, J. Baca y T. Garriga, 1968), el sexto mandamiento (*Sex*, J. Baca y T. Garriga, 1970) o el adulterio (*Blanc i Negre*, J. Baca y T. Garriga, 1974). Muestran también imágenes de desnudos ‘reales’ en varias de sus películas como *Hàbitat* (J. Baca y T. Garriga, 1971) o *Blanc i Negre* (J. Baca y T. Garriga, 1974), critican la especulación inmobiliaria (*Hàbitat*, J. Baca y T. Garriga, 1971) y escenifican en forma de racismo, con personajes que caricaturizan a blancos y a negros, la emigración interior que se estaba produciendo hacia Cataluña y su explotación laboral (*Blanc i Negre*, J. Baca y T. Garriga, 1974).

Esta heterogeneidad del catálogo de la CdC levantó suspicacias entre determinados sectores de la crítica de izquierdas. El equipo de *Arc Voltaic*, formado por Ernest Blasi, Gustau Hernández y Ramón Herreros, la discutieron por observar en ella una falta de coherencia ideológica a lo largo de la entrevista que le realizaron a representantes de la Central del Curt (Blasi, Hernández y Herreros, [1977-1978] 2007: 63). El propio concepto de cine marginal admitía, en cambio, esa diversidad. En este sentido, se puede decir que la Central del Curt frente a El Volti supuso un giro desde la distribución clandestina a la distribución marginal. Además, a pesar de su afinidad ideológica y su actividad decididamente antifranquista, la CdC tuvo una menor vinculación con la oposición organizada que la que tenía El Volti.

La diferencia entre la clandestinidad y la ilegalidad aparece también en el discurso de uno de los fundadores de la CdC, Joan Martí Valls quien recordando cómo había surgido esta iniciativa relató que: ‘Martí Rom, del cine-club Ingenieros, me planteó hacer una pequeña distribuidora ilegal pero no claramente clandestina, aprovechando contactos y material fácil de localizar para nosotros. Y de ahí salió la Central del Curt, que se mantendría hasta 1982. Lo que sucedió fue que la Central del Curt fue haciéndose grande y el Volti pequeño (...)’ (Torrell, 2013a: 46). Esto no quiere decir que la CdC no se gestase dentro de las PFT sino que el funcionamiento se diferenció de la restrictiva subteraneidad de El Volti.

La Central del Curt se articuló a través de unas estrategias de funcionamiento que tenían una mayor expresión pública. Algo que también se expresa en las audiencias potenciales a las que dirigían su actividad. En el caso de la CdC se trataba de superar el consumo de cine dirigido a los sectores más movilizados y servir productos audiovisuales que pudieran interesar al 'antifranquismo sociológico', expresión a la que acude Martí Rom para explicar la experiencia ('Resumen de', 2005b). En un contexto de consumo cinematográfico restringido por la realidad política, la CdC cumplía la función de servir un material al que las audiencias interesadas en él podían haber tenido un acceso muy limitado y expandió la experiencia más allá del ámbito catalán. Para poder llevar a cabo sus tareas, la CdC se apoyó en un voluntarista tejido de complicidades, algo que ha destacado Josep Miquel Martí Rom en varias de sus intervenciones hablando de la 'amplia y entusiasta red de colaboradores repartidos por distintos puntos de la geografía nacional' ('Resumen de', 2005) y, en una entrevista realizada por Julio Pérez Perucha, afirmaba que: 'Lo más importante de la Central del Curt eran todas esas personas que estaban detrás y no se veían' (Pérez Perucha, 2004: 136). Algo que no se quedaba tan solo en una frase retórica sino que se constataba en la práctica del grupo, en palabras de Martí Rom:

si nos pedían una película desde Lleida, nosotros se la enviábamos, pero con la condición de que desde Lleida se enviara dicha película a Zaragoza; y cuando llegaba a Zaragoza, lo mismo.

De este modo la película daba vueltas por España durante un mes. Nunca falló nadie, esa es la gran maravilla, y me gusta recordarlo. Teníamos la conciencia de que había cosas importantes, y de que si uno no enviaba la película a tiempo iba a perjudicar al siguiente destinatario. Siempre funcionó como un reloj, y creo que esto explica un poco el ambiente que había en aquellos años, 1975, 1976, 1977, un ambiente de colaboración entre todos, con la conciencia común de que todos estábamos aportando cosas a cierto cambio que estaba por venir (Pérez Perucha, 2004: 136).

5.3.2. La emergencia del cine alternativo

En un sentido similar al de marginal funcionó el término de alternativo¹⁶³. En agosto de 1975 se celebró la I Muestra Nacional de Cine Amateur

¹⁶³ Como otros de los términos expuestos no se trata de un concepto local sino utilizado en la cultura cinematográfica internacional. Julia Knight y Peter Thomas lo utilizan para su estudio sobre la distribución de cine en Gran Bretaña. En su investigación se justifica la utilización del concepto de alternativo, frente a otros como independiente, activista, no comercial o de artista, por abarcar la complejidad de relaciones que existe entre el *mainstream* y las corrientes no mayoritarias de forma menos restringida que otras como oposicional (Knight y Thomas, 2011: 30-31).

de Almería. En la crónica que publica Fausto Romero para *Cinema 2002* se menciona la imposición del cambio de denominación oficial del festival, desde cine independiente a cine amateur, lo cual demuestra que la utilización de un término u otro no era una cuestión baladí. Como señalaba Romero en su texto:

La imposición podría quedar sólo en chocante o anecdótica, si no fuese porque, a mi juicio, resulta trascendental, por cuanto que revela el concepto que del Cine marginado se tiene en las altas esferas de la Dirección General de Cinematografía y encierra el tácito reconocimiento oficial de la función socio-cultural del Cine Independiente y su consiguiente proscripción. De la comunicación de la Dirección General se deduce, pues, con toda evidencia que en España tiene patente de corso el Cine Amateur, en cuanto que se le considera inocuo divertimento burgués, pero resulta inevitable un cine, como el Independiente, con unas coordenadas definidas e importantes (Romero, 1975: 56).

Sin embargo, el término de cine independiente resultaba insuficiente para la mayoría de los cineastas implicados y la idea de cine marginal, como recoge en su trabajo doctoral Roberto Arnau Roselló, comenzaba a sufrir el desgaste de su uso (Arnau Roselló, 2006: 335). En la entrevista que le realiza Arnau Roselló a Martí Rom este último recuerda que: 'En agosto del 75, nosotros estamos hartos de este concepto de cine marginal en el sentido de que pensamos que es un concepto vago y poco adecuado para las prácticas que nosotros llevamos a cabo' (Arnau Roselló, 2006: 511). A pesar de esta afirmación, la consulta de textos de Martí Rom publicados con posterioridad demuestran que la idea de cine marginal siguió siendo uno de los ejes centrales en sus reflexiones sobre cine (1978a, 1979a, 1979c...) también para constatar su crisis en relación con los cambios culturales que se produjeron desde 1975 a 1979 (Martí Rom, 1980b), aspecto al que regresaremos en capítulos posteriores.

En este contexto, como se puede leer en el libro de Romaguera y Soler, a la muestra de Almería le 'corresponde el honor de hacer estallar con fuerza y sin prejuicios el término *alternativo*' (Romaguera y Soler, 2006: 153). Esto se concretó en la difusión de unas conclusiones, en las cuales se define esta concepción del cine alternativo para que sustituya a 'la equívoca y generalizada de Cine Independiente' (Romaguera y Soler, 2006: 154). El cine alternativo se identifica con aquel que 'propone un cambio frente a la ideología dominante, presentando una alternativa clara de ruptura frente a la cultura que esta implica y a las estructuras habituales de producción y difusión de este tipo de cine' (Romaguera y Soler, 2006: 154).

Hay también en estas conclusiones desde el cine alternativo un carácter propositivo para un cambio estructural. Este debe darse tanto a nivel de distribución y exhibición, dirigida hacia aquellas 'plataformas más al alcance del pueblo: cineclubs, cinefóruns, asociaciones de vecinos, entidades culturales, etc.' (Romaguera y Soler, 2006: 154). También en el plano de la producción que debía de estar inscrita 'dentro del contexto sociopolítico que se produce' (Romaguera y Soler, 2006: 154) y tendría que cumplir 'una función social en contraposición al cine de industria' (Romaguera y Soler, 2006: 154). Los dos últimos puntos, de los seis que se exponen en el escrito, hacen referencia a la censura. En el quinto se habla de la imposibilidad de realizar una Muestra de Cine Alternativo por la acción censora, que habían sufrido también alguna de las películas presentadas mientras que otras ni tan siquiera se habían presentado a ella. Ante esta situación el punto final exigía la abolición 'de la censura a todos los niveles' (Romaguera y Soler, 2006: 154).

Críticos de izquierdas como los Marta Hernández también teorizaron sobre 'un posible cine alternativo' (Hernández, 1976b: 44-45). Para la existencia del mismo era necesario, en opinión de los MH, unas 'condiciones de comercialización que entre nosotros no se dan' (Hernández, 1976b: 45). Según su argumento, el desarrollo de 'una incipiente burguesía cinematográfica, a la que tan bien representa José Luis Dibildos, puede favorecer la existencia de unas prácticas cinematográficas rigurosamente cuestionadoras' (Hernández, 1976b: 45). Una industria del cine fuerte que obtenga unos beneficios lo suficientemente amplios permitiría invertir los excedentes de capital en productos audiovisuales situados 'fuera del sistema' y de los 'habituales mercados de comercialización' (Hernández, 1976b: 45).

Los Marta Hernández plantearon que la existencia de un cine alternativo español se vería favorecido por el fortalecimiento del sistema industrial cinematográfico, además de por la consecución de un sistema de libertades. Las 'prácticas cuestionadoras', afirmaron, únicamente son posibles 'donde la libertad de expresión y de reunión son algo más que declaraciones programáticas' (Hernández, 1976b: 45). De este modo, el cine alternativo solo 'puede tener cabida cuando el sistema permita este enfrentamiento' (Hernández, 1976b: 45).

Estos posicionamientos fueron criticados por un sector de los MH, los hermanos Pérez Merinero, en el libro *Cine español: una reinterpretación*, publicado cuando ya

habían abandonado este colectivo. Carlos y David Pérez Merinero vieron en este texto un ejemplo del ‘desplazamiento derechista de Marta Hernández’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1976: 66) y respondieron a las ideas expuestas: ‘La única práctica “rigurosamente cuestionadora” la realizan las masas, por medio de sus organizaciones autónomas de clase, y no la burguesía. La burguesía no auspiciará nunca un cine que cuestione la dominación que ejerce la clase a la que pertenece’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1976: 70).

El concepto de cine alternativo se incluyó en el título del brazo de producción de la CdC, que se denominó como Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA). Josep Miquel Martí Rom fue uno de los firmantes de las conclusiones y asegura que ya habían pensado previamente en este término y cuando lo propusieron en Almería se aceptó para exponer sus propósitos en el texto¹⁶⁴. El texto en el que habían trabajado anteriormente a la celebración de la muestra almeriense se publicó en la revista *Cinema 2002* con el nombre de ‘El “Manifiesto de Almería”, como punto de partida’ (‘El Manifiesto’, 1975: 58-59). El escrito desarrolla ideas previas en las que ya venía trabajando desde el CCI y que se han mencionado en apartados anteriores (‘Cine independiente’, 1973a, ‘Cine independiente’, 1973b, ‘Sobre el’, 1975...). En el nuevo contexto las alternativas (estructurales, culturales, sociopolíticas) emergen como pilar reflexivo. El escrito sirve a la vez de reflejo y texto guía para la propia actividad de la CdC-CCA. Su argumentario tiene un carácter propositivo, válido para otras experiencias, pero también son las aspiraciones para sus modos de hacer. En él se están definiendo su propia problemática y situación.

Dentro del mismo se apuesta por unas alternativas sociopolíticas que definen la idea de cine alternativo tanto en su vertiente militante como ‘de aparato’. Esta última se caracteriza por ser un vehículo de reproducción ideológica. Frente a esto su concepción de la cinematografía militante se concreta en un cine: ‘realizado por grupos autónomos, no necesariamente “panfletario” y libre de las imposiciones ideológicas que coartan una visión más amplia’ (‘El Manifiesto’, 1975: 59). La CdC-CCA se forma como grupo cinematográfico con inquietudes políticas antifranquistas, que abordará problemáticas concretas en sus películas, tal como se verá a continuación, pero sin un carácter partidista ni formalmente vinculado a ninguna

¹⁶⁴ Correo electrónico de Martí Rom recibido el 15 de enero de 2014.

organización sindical, lo cual no quiere decir que de sus películas pueda derivar una orientación política más acentuada que el resto de corrientes del antifranquismo. Si las alternativas sociopolíticas coinciden con su propia actividad lo mismo sucede con las alternativas de orden estructural y cultural. En las primeras se destaca la creación de equipos de distribución y ‘condicionados al funcionamiento de estas “distribuidoras” se formarán equipos de producción’ (‘El Manifiesto’, 1975: 59). Esto daba como resultado una cooperativa cinematográfica compuesta por equipos de distribución y equipos de producción, tal como se decía en el texto (‘El Manifiesto’, 1975: 59) y como asumieron en la práctica sus autores. En segundo lugar las ‘alternativas de orden cultural’ (‘El Manifiesto’, 1975: 59) deben de servir de denuncia de los ‘esquemas culturales existentes’ como respuesta concreta no elitista sin ceñirse únicamente al cuestionamiento de los códigos cinematográficos. La apelación final a la figura del ‘francotirador cinematográfico’ (‘El Manifiesto’, 1975: 59) que testimonie, incluso con su propia cámara doméstica, realidades que quedaban fuera de los noticiarios oficiales apuntan en este sentido.

Uno de los firmantes de las conclusiones de Almería fue José María Siles que había formado con Fernando José Romero el Equipo Dos. Bajo esta denominación se realizaron en Súper 8 *Anticrónica de un pueblo* (Equipo Dos, 1975) y *Buenos días Portugal* (Equipo Dos, 1975). Estas películas ya se incluyen en el catálogo de la Central del Curt de noviembre de 1975 (Central del Corto, 1975: 5), sin embargo, la Filmoteca de Catalunya no conserva este material y no han podido ser consultadas para esta tesis doctoral¹⁶⁵. Así que, para sus descripciones, nos remitiremos a la documentación de la época.

El primer trabajo establecía ya desde su título una relación dialéctica con *Crónicas de un pueblo*, programa emitido por TVE desde 1971 a 1974. Esta película fue prohibida pero aún así tuvo difusión en espacios alternativos como cineclubs (Siles, 2008). Como separata a la crónica que publicó Fausto Romero de la I Muestra Nacional de Cine Amateur de Almería, *Cinema 2002* añadió un texto de Santiago de Benito en el que se daba cuenta de ‘aquellas películas que por uno u otro motivo (censura previa, trámites burocráticos o negativa de algunos autores a pasar sus

¹⁶⁵ Último contacto por correo electrónico al respecto el 30 de septiembre del 2015. Nuestro agradecimiento a Rosa Saz de Filmoteca de Catalunya.

obras por censura) no se pudieron ofrecer en las proyecciones públicas' (De Benito, 1975: 60). En ella se hablaba de las dos películas mencionadas. La 'anticrónica' del Equipo Dos se filmó en Topares (Almería) y tomaba como punto de inicio la historia de 'una viejecita de setenta años que un día decide escribir al Jefe de Estado en petición de ayuda para sus convecinos. La contestación se cursa a través de los trámites burocráticos oficiales. Todos son promesas y más promesas, pero todo sigue igual: sin agua, sin teléfono, sin médico, sin ni siquiera carretera' (Romero, 1975: 61). El autor del texto, destaca la consciencia que tenía este colectivo de hacer 'una denuncia del abandono en que se encuentran no solo este pueblecito, sino muchos más de nuestra geografía' (De Benito, 1975: 61).

Por otro lado, *Buenos días Portugal* se atribuye únicamente en el texto a José María Siles (De Benito, 1975: 62) pero en el catálogo de la Central del Curt de noviembre de 1975 aparece bajo la autoría del Equipo Dos (Central del Corto, 1975: 5). El texto de De Benito destaca el interés por 'captar el momento actual portugués' (De Benito, 1975: 62)¹⁶⁶. Recordemos que en el país vecino ya había triunfado la Revolución de los Claveles y estaba viviendo el denominado Proceso Revolucionario en curso [Processo Revolucionário em Curso].

En números anteriores de la revista *Cinema 2002* se había publicado un texto titulado 'El porqué de un cine político', escrito por el Equipo Dos en la primavera de 1975. Se propugnaba en él la elaboración de un cine: 'testimonio, que denuncie, un cine revolucionario y político. Entendiendo **revolución** como un cambio permanente y **política** como el análisis de las estructuras de poder y de las interacciones complejas entre los grupos sociales, sus características y sus formas de conducta' (Equipo Dos, 1975a: 55). Un '**cine pobre** que habrá de utilizar los medios de producción amateur y unos circuitos de exhibición independientes' (Equipo Dos, 1975a: 55)¹⁶⁷. En el escrito se explican sus pretensiones de dar a conocer su propia realidad social, otra vez emerge la idea de proporcionar una información alternativa, centrada formalmente en lo necesario y desterrando el 'preciosismo formalista' (Equipo Dos, 1975a: 55). A lo largo de un texto posterior publicado en la misma revista, en el que mencionan el artículo anterior y se habla de algunas de las críticas

¹⁶⁶ Sobre ella Santiago de Benito critica 'las reflexiones políticas y sociales muy particulares e innecesarias que no venían al caso' (De Benito, 1975: 62).

¹⁶⁷ Se ha mantenido la negrita original del texto.

que recibió¹⁶⁸, plantean la problemática que surge después de la realización de películas, de ahí su título: ‘Y AHORA ¿QUÉ? Un S.O.S. de Equipo Dos’. Por eso su llamamiento se dirige a la creación de cooperativas y llaman a aglutinar fuerzas (Equipo Dos, 1975b: 71). La actividad del Equipo Dos entró dentro de la labor difusora de la Central del Curt¹⁶⁹.

José María Siles escribió en *Cinema 2002* un texto sobre la CdC-CCA. En él remarcó el importante papel que tuvieron los cineclubs: ‘al menos en Cataluña, han sido al reducto de ese mínimo “calor” de libertad y democracia que durante la “larga noche” se permitía’ (Siles, 1976: 68). Junto con los aspectos de producción y distribución de películas, Siles destacó las estrategias de difusión de la CdC-CCA con la edición de dossiers y la publicación en la prensa especializada. La propia revista *Cinema 2002* fue una de estas publicaciones que dieron cobertura a sus textos. Siles señaló el cine de la CCA como una cinematografía al servicio de una causa, pero esa causa no procedía de una organización sino del tratamiento de ‘una específica comunidad y utilizados como elementos motivadores en ese contexto social’ (Siles, 1976: 69).

La cultura cineclubista está en la base de la creación de la CCA. Si bien la CdC se había creado a partir de un núcleo de personas vinculadas con cineclubs barceloneses, la CCA se conforma además con grupos de ciudades cercanas a Barcelona en la órbita de estos espacios alternativos de exhibición cinematográfica y debate cultural. En su génesis se puede observar la confluencia de tres núcleos diferenciados en Badalona, Barcelona, y L’Hospitalet de Llobregat. La CCA se configura como una cooperativa que aglutina colectivos para los cuales la CdC sirvió de agente difusor de sus trabajos. Lo cual no quiere decir que en estos inicios hubiese una incompatibilidad de funciones o una separación estricta de tareas que dividiesen a los miembros de la CCA de los de la CdC. En palabras de J. M. Martí Rom, el brazo de producción de la CdC nació dentro del antifranquismo con diversidad de tendencias, gente del PSUC, ‘compañeros de viaje’, personas con vinculaciones con Comisiones Obreras... Dentro de esta variedad de corrientes

¹⁶⁸ Los autores escriben: ‘Ya sabemos que ha sido tachado de pretencioso, de subido de tono, de pedante, de irreal y hasta de estúpido’ (Equipo Dos, 1975b: 71).

¹⁶⁹ En los datos que se han publicado de la Central del Curt entre 1976-79 se constatan 20 contrataciones de *Anticrónica de un pueblo*.

antifranquistas, Martí Rom calificó al grupo que funcionaba en L'Hospitalet como de orientación anarquista¹⁷⁰, cuestión a la que regresaremos más adelante.

El grupo de Badalona había adoptado el pseudónimo de Archibaldo Cámara bajo el cual realizó el cortometraje en Súper 8 *Badalona sur mer!* (Archibaldo Cámara, 1975). A pesar de que la película fue distribuida por la CdC, y ya aparece en el catálogo de noviembre de 1975 (Central del Corto, 1975: 5), en la filmoteca de Catalunya no consta ninguna copia de la misma¹⁷¹. Como sucedió en el caso del Equipo Dos, para la descripción de la película nos remitimos a la documentación de la época. Dentro del catálogo de la de CdC de noviembre de 1976 se habla de ella del siguiente modo: 'El tema del tan discutido puerto en las playas de Badalona, tratado en esta película de forma muy singular' (Central del Corto, 1976: 20). De manera sintética se puede decir que, a partir de la propia definición que hace 'Archibaldo Cámara', la película se planteó con un tono irónico dentro del contexto degradación del frente marítimo badalonés y de privatización del ocio, en el cual las playas estaban perdiendo terreno en favor de otras infraestructuras como los puertos deportivos (Central del Corto, s.f.: 15-16).

El grupo que funcionaba en Barcelona, del que no se ha identificado nombre específico más allá de su vinculación con la CCA, se nutrió de experiencias previas tanto de responsabilidad individual¹⁷² como colectiva. Desde estas últimas se había sacado adelante el cortometraje *Un libro es un arma* (1975), la génesis de esta película, en cuyo rodaje se implican miembros del CCI, como Josep María Robusté y J. M. Martí Rom (Martí Rom, 1994), demuestra las cercanías de esta propuestas, también en su realización, con la cultura cineclubista.

¹⁷⁰ Así se puede leer en su página web dentro del apartado 'Hemeroteca particular' en el epígrafe que plantea la relación con otros grupos: <http://www.martirom.cat/cat/home> Recuperado el 10 de septiembre de 2015.

¹⁷¹ El último correo electrónico desde Filmoteca de Catalunya con respecto a esta película fue el 2 de octubre de 2015.

¹⁷² Por ejemplo, Joan Martí quien ya había realizado *Carn Crua* (J. Martí, 1975) un film de montaje que toma como eje de su reflexión la violencia (Martí Rom, 1994). En documentación de la CdC que se conserva en la Filmoteca de Catalunya la película aparece atribuida a J. Martí en los documentos más antiguos. Así se puede leer en el catálogo de la Central del Curt de noviembre de 1975. Al contrario de lo que sucede en del noviembre de 1976, donde ya se ha formado la CCA y aparece como un film atribuido a esta cooperativa.

El film se inicia con la cita del libro de la novela distópica *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953): 'Un libro es una arma cargada en la casa de al lado. Quémalo. Quita el proyectil del arma'. De ahí toma su título una película que tiene como tema principal los atentados a la cultura que se estaban produciendo. En el primer recorte de periódico que se incluye en la película se puede leer precisamente: 'Fahrenheit en Barcelona'. La sucesión de noticias en pantalla es una de las estrategias compositivas de esta película que ya marca dos intereses característicos de la CCA.

El primero está ligado con la información, de ahí que se justifique la presencia de noticias recientes, y es el interés por abordar temas concretos desde un punto de vista alternativo al que se puede encontrar en los medios oficiales. Es decir, se exploran las posibilidades de la contrainformación. El desarrollo como PFT posibilita el tratamiento de temáticas sin que actúe la censura sobre las películas. El segundo es su afán didáctico, ahí la voz over como elemento guía en la construcción del discurso, la entrevista como medio para obtener información pero también como estrategia de verosimilitud, los intertítulos para subrayar el sentido de la película y la subordinación de los aspectos formales a una transmisión lo más legible posible del mensaje crítico contra las acciones violentas.

Entre los entrevistados se encuentran personalidades de la cultura catalana como Joaquim Romaguera, figura de gran importancia en la difusión y el estudio sobre cinematografía en Cataluña. Romaguera interviene en catalán sobre el ataque a la librería Viceversa. Otras de las personas que son entrevistadas son Faustino Linares, de Distribuciones de Enlace, también atacada, Alfons Comin, activista católico y militante comunista que formó parte de varias organizaciones políticas de la oposición clandestina y fue uno de los impulsores de la versión española de Cristianos por el Socialismo, movimiento que tenía un origen chileno, y Beatriz de Moura, fundadora de Tusquets Editores. Estos dos últimos dialogan sobre el atentado a Enlace, coincidiendo en que estos ataques violentos contra la cultura que se están produciendo en el Estado español son propios de la extrema derecha y que la izquierda no acude a ellos sino que los padece. Comín sitúa además las luchas culturales dentro de las luchas políticas y los 'Fahrenheit a la española' como acciones fuera del proceso histórico, en trance de desaparición. Mientras se cierra esta intervención la imagen que se ve en pantalla es la de una esvástica.

En el inicio del film se hace un breve recorrido histórico sobre el nacional socialismo alemán y el orden cultural que impuso. La inclusión de estas referencias no eran gratuitas. Servían de analogía con los ataques a editoriales, librerías, cineclubs y galerías de arte y trasmitían la preocupación por sus posibles derivas¹⁷³. Algunas de estas acciones violentas¹⁷⁴ estaban propiciadas por grupúsculos políticos neonazis como el Partido Español Nacional Socialista. En el documental aparece una de ellas y las pintadas con las que habían marcado su acción, incluyendo esvásticas. También se recogen testimonios aparecidos en la prensa reciente sobre jóvenes simpatizantes de Hitler en Barcelona.

Por otro lado, como ya se ha visto en alguna de las películas anteriores, en esta también hay una referencia al Chile de Allende, al golpe en contra de su gobierno 'subvencionado por el imperialismo yankee', dice la voz over literalmente, y a la muerte de Neruda poco después de esta sublevación. Los sonidos a favor de Neruda se contraponen irónicamente a una canción celebrativa de Franco.

Con el fin de obtener financiación para *Un libro es un arma* se editó un dossier titulado *Atentados contra la cultura* con 51 páginas en las cuales se incluían una completa sucesión de noticias sobre este tipo de sucesos. Hay en él un texto introductorio sin firma pero atribuido a Manuel Vázquez Montalbán¹⁷⁵, en el cual se planteaba esta violencia ultra como una toma de conciencia de la crisis 'de un sistema de poder heredado de la guerra' (Vázquez Montalbán, 1975: 3), la propia guerra civil española era calificada por el escritor de 'importante acto "ultra"' (Vázquez Montalbán, 1975: 3).

Vázquez Montalbán denunció a lo largo del texto la tolerancia del poder con estas acciones y su utilización de los mismos, como brazo represor ilegal que se une a las

¹⁷³ Una inquietud que se expresa en la frase de Bertolt Brecht con la que concluye el recorrido por el nazismo: 'Aun está fecundo el vientre que parió la bestia inmunda' y que se repite como cierre del film.

¹⁷⁴ Durante el tardofranquismo, diversos eventos relacionados con figuras identificadas con la cultura de la oposición fueron atacados por la ultraderecha. Román Gubern incluye en el libro *Un cine para el cadalso* publicado en 1975 algunas de estas acciones violentas como las que padeció durante su exhibición *La prima Angélica* (C. Saura, 1974) (Gubern y Font, 1975: 177).

¹⁷⁵ Así lo confirma Martí Rom. <http://www.martirom.cat/cat/home> Recuperado el 15 de septiembre de 2015.

fuerzas de represión que operan desde la legalidad: 'Son las mismas complicidades que se advierten tras todo intento de frenar la irreversible marcha del conjunto de la sociedad española hacia la democracia' (Vázquez Montalbán, 1975: 4) y llama a hacer un inventario de estos atentados. El documental puede servir de expresión a tomar como base para la elaboración de este inventario, los atentados se sitúan en él con la fecha concreta anunciada por un intertítulo previo.

En lo que se refiere al grupo de L'Hospitalet que participó en la CCA, a lo largo del trabajo doctoral se ha podido entrevistar a uno de sus miembros, Bartomeu Vilà. Durante la conversación, Vilà apuntaba como origen a un conjunto de personas vinculadas al Cineclub Objetivo de esta ciudad que realizaron la película *Viaje a la explotación* en 1974 y se organizaron bajo la denominación de Colectivo S.P.A., las siglas del militante libertario Salvador Puig Antich¹⁷⁶. El núcleo principal de trabajo para esta película lo compusieron Mercè Conesa, Joan Simó, Rosa Babí y el propio Bartomeu Vilà.

Gracias a su formación en audiovisual, Vilà era el que poseía más conocimientos técnicos, lo cual hacía que su participación en el grupo se orientase hacia estos aspectos. No obstante, este cineasta define la división de tareas del colectivo para esta primera película como un 'entre todos lo haremos todo (...) no hay un equipo de guion, un equipo de producción, un equipo de realización, sino que entre todos vamos haciendo la película'¹⁷⁷. Además en esta obra y en el resto de sus trabajos se incorporan puntualmente otras personas. Uno de los cineastas del que recibieron ayuda fue Llorenç Soler del que Vilà menciona que en esa época era 'el espejo en el que nos mirábamos'¹⁷⁸. Soler proporcionó al colectivo medios técnicos y material de sus propias filmaciones.

Viaje a la explotación se concibe y desarrolla dentro aquellas PFT cuyo centro de interés recayó en la representación crítica de los flujos migrantes. Sin embargo, no focalizó su atención en los desplazamientos en el interior del Estado a otras partes

¹⁷⁶ Bartomeu Vilà aclara que 'no podemos firmar con este nombre porque en principio pues es digamos... delicado. Franco muere en el 75, pues nos llamamos colectivo SPA'. Entrevista realizada en Barcelona el 28 de agosto de 2014.

¹⁷⁷ Ídem.

¹⁷⁸ Ídem.

del mismo o en la emigración de españoles hacia otros países, sino en su condición de país receptor escenificando la emigración norteafricana a la capital catalana. El objetivo en palabras de Vilà era desde la vivencia del protagonista de la película expresar una situación más general que trascendía de su caso concreto. Vilà acudió en su recuerdo a la frase ‘montar un informe sobre la migración de magrebíes en Barcelona’ para calificar a esta película. La idea de informe muestra su aspiración de trasladar un estado de la cuestión sobre la problemática a abordar. Esto sitúa *Viaje a la explotación* en las geografías de la información alternativa, cubriendo lagunas y dando nuevas perspectivas a las problemáticas. A la transmisión didáctica del mensaje deseado, se subordinan el resto de los aspectos formales del film. La utilización de la voz over favorece estas estrategias y la propia presentación de Marruecos entra dentro de ellas proporcionando algunos de sus datos básicos, que son acompañados de filmaciones de ese país que cedió Llorenç Soler al Colectivo SPA. El propio título del film anuncia que, junto con el aspecto del viaje del emigrado, también se hablará en la película de su explotación, como así se hace abordando el fenómeno de la contratación ilegal y el déficit de derechos de estos trabajadores.

La película fue exhibida por la CdC. Como era habitual una parte del dinero obtenido por los contratos de la copia fue a la financiación de la distribuidora y otra para el colectivo. Este dinero ayudó a sacar adelante *Entre la esperanza y el fraude* (Cooperativa de Cinema Alternatiu, 1977) con el ‘núcleo central’ del colectivo SPA, ya mencionado, plenamente integrado en la experiencia de la CCA. La película se hace siguiendo los parámetros de las PFT. El proyecto se desarrolla después de la muerte de Franco (Blasi, Hernández y Herreros, [1977-1978] 2007: 65) pero continúan las preocupaciones necesarias a la hora de revelar el material, poniéndolo con títulos diversos que no hicieran referencia a la temática de la misma. Se repiten en ella con respecto al trabajo anterior las pretensiones didácticas y se piensa en unas audiencias que no conocían la materia en profundidad con una intencionalidad de ser exhibida en escuelas, institutos y asociaciones de vecinos, así lo reconocieron miembros de la CdC (Blasi, Hernández y Herreros, [1977-1978] 2007: 67).

Los intertítulos sirven como elemento estructurador y la voz over guía el discurso. Se aborda ahora desde un largometraje la historia española desde la caída de la

monarquía hasta el final de la Guerra Civil. Se añaden entrevistas hechas en París aprovechando el tiempo vacacional, con preguntas pactadas previamente, trabajadas antes de filmar para aprovechar al máximo la escasa película de la que disponían. Vilà recuerda que Pere Portabella y Llorenç Soler, entre otros, les proporcionaron imágenes de archivo, además menciona que consiguieron material anarquista del conflicto que conservaba el exilio de Toulouse¹⁷⁹. El proceso de guion previo marca el desarrollo discursivo de la misma. El punto de vista izquierdista determina el relato y se muestra la represión de la clase obrera durante la etapa republicana. No se trata, por lo tanto, de un panegírico del período de la República aunque se resalta la esperanza que supuso para el pueblo español a pesar de sus irregularidades. Tampoco se da una visión idealizada de un bando leal homogéneo durante la Guerra Civil, se hace mención a los choques que se dan en el seno de la izquierda durante el conflicto bélico. Sin embargo, desde *Arc Voltaic*, cuyas discrepancias con la CdC ya han sido expuestas, Ernest Blasi denunció la ‘falta de rigor’ del film:

La insuficiencia del análisis se convierte en manipulación de unos hechos históricos cuando estos son utilizados como argumentos de una hipótesis desarrollada a partir de posiciones idealistas, según un esquema en el que el pueblo, bueno y noble –sin ninguna caracterización sobre su composición, intereses u objetivos–, es estafado (de ahí el fraude) por políticos sin escrúpulos al servicio de Moscú o del capital, y todo ello dentro del más rancio humanismo (escúchense músicas). (Blasi, [1977-1978] 2007, 57).

Su crítica no recaía tanto en la tesis de la película, ‘cuestionar la delegación de funciones que las clases populares hacen en su partidos’ (Blasi, [1977-1978] 2007: 57), ni tampoco en su falta de objetividad, ‘imposible en cualquier intento de aproximación a la Guerra Civil’ (Blasi, [1977-1978] 2007: 57), sino en ‘la ausencia de una perspectiva de clase definida’ (Blasi, [1977-1978] 2007: 57). Se repite la misma reflexión planteada como defecto que luego haría extensible a la Central del Curt, la falta de ‘un criterio definido de intervención’ y se le exige ‘un proceso de clarificación política’ (Blasi, [1977-1978] 2007: 57). Desde una perspectiva maximalista, el artículo de *Arc Voltaic* defiende que es preferible la desintegración de la iniciativa antes de que ‘continúe invirtiendo tiempo y esfuerzo en una tarea sin objetivos claros’ (Blasi, [1977-1978] 2007: 57).

¹⁷⁹ Ídem.

En las afines páginas a la CdC de *Cinema 2002* hay divergencias con respecto a la película. J. M. García Ferrer escribió que: ‘En 16 mm., color, es consciente de sus limitaciones, pero explota sus posibilidades sin ningún tipo de pretenciosidad hasta conseguir en el grado más alto sus intenciones: un documento objetivo, en modo alguno mal fabricado, como ocurre a veces, sobre unos hechos. Sin hacer demagogia fácil, sin cargar las tintas en ningún momento, se convierte en una película a admirar y difundir’ (García Ferrer, 1978a: 51). Sin embargo, a raíz de su pase en la SICAB de 1977, Carlos F. Heredero criticó en esa misma publicación el ‘tufillo partidista que desprende’ y su inclinación ‘abiertamente’ a favor de las tesis anarquistas (Heredero, 1978: 29).

En el ámbito de ensanchamiento de los territorios de lo representable que se da durante el cambio político después de la muerte de Franco, una película sobre la guerra civil que, a pesar de señalar algunas de sus contradicciones, nacía desde espíritu opositor a los vencedores despertó un gran interés en la SICAB. En su texto sobre la edición de ese año, Guy Hennebelle calificó en *Écran* a la película de ‘film de montaje de excelente resultado’ (Diamante, 2007: 293) y Heredero subrayó la multitudinaria rueda de prensa que sucedió al pase de la película (Heredero, 1978: 29). La película circuló en eventos especializados tanto a nivel del Estado como a nivel internacional¹⁸⁰ y desde el primer año de su exhibición se convirtió en el film con más contrataciones de la Central del Curt en los datos que se han hecho públicos hasta 1979 (Martí Rom, 1980b: 106).

En el documental hay un posicionamiento histórico favorable a los propósitos anarquistas y una crítica a determinadas actitudes del PCE y del PSUC como ejecutores de las órdenes de Moscú. Entre los personajes con los que se entrevistan, además de activistas de diversas corrientes políticas, se encuentra Artur London. El realizador Costa-Gavras ya había realizado *La confesión* (*L’aveu*, Costa-Gavras, 1970) adaptando el libro homónimo de London sobre los denominados como Procesos de Praga, celebrados en la década de los cincuenta contra militantes del PC de Checoslovaquia acusados de conspiración. En el guion de la película de Costa-Gavras participó Jorge Semprún, fuera ya de su militancia

¹⁸⁰ En relación con este aspecto véase la web de Martí Rom donde explica la difusión estatal y en el extranjero que tuvo el largometraje <http://www.martirom.cat/cat/home> Recuperado el 15 de septiembre de 2015.

comunista. Dentro de *Autobiografía de Federico Sánchez*, Semprún relató la percepción que le despertaron las acusaciones en aquel momento, especialmente la de Josef Frank, el secretario general del partido comunista checoslovaco, con el que había coincidido en el campo de concentración de Buchenwald y que fue ejecutado después del juicio. 'Preferiste vivir, dentro del partido, la mentira de la acusación contra Frank que vivir, fuera del partido, la verdad de su inocencia' (Semprún, ([1977] 2010: 122), escribió Semprún sobre sí mismo. La propia presencia en la película de la CCA de Artur London, superviviente de ese proceso, hablando sobre las Brigadas Internacionales, servía de recuerdo viviente de la represión del período estalinista.

A nivel ideológico, en su investigación sobre la CdC, Alberto Berzosa señaló que la película recupera las tesis del anarco-sindicalismo de: 'hacer la revolución antes que la guerra' (Berzosa, 2008: 236). Bartomeu Vilà afirma que ellos no eran militantes anarquistas en el momento en el que surge el proyecto, aunque después tanto Mercè Conesa como él sí que lo serán, y poseían un limitado conocimiento sobre la historia de la II República y la guerra civil española: 'hacemos la película nosotros para conocer esto y darla a conocer'¹⁸¹. Fue a lo largo del proceso de producción el que les llevó a sintonizar con las ideas libertarias. El testimonio de Vilà sitúa en el desarrollo, tras la división del trabajo de documentación, el cariz 'más antiautoritario' que adquirió el documental y admite que se van decantando por las ideas libertarias¹⁸².

Martí Rom indica que el conjunto de la CCA 'defendió siempre esta película, aunque era una visión anarquista de la Guerra Civil'¹⁸³. Vilà afirma que la orientación política del film provocó fisuras en el propio equipo encargado de su producción y algún miembro abandonó el proyecto por su deriva ideológica. A pesar de lo mencionado, cabe decir que el órgano del PSUC, *Treball*, hizo una referencia en positivo de la película a propósito de su proyección en el XIX Semana Internacional de Cine de Barcelona. En el texto se menciona que el documental es un lúcido análisis histórico y se destaca su carácter de film colectivo (Miguelefe, 1977: 13).

¹⁸¹ Entrevista realizada en Barcelona el 28 de agosto de 2014.

¹⁸² Ídem.

¹⁸³ Correo electrónico de Martí Rom recibido el 27 de julio de 2015.

El año anterior a *Entre la esperanza y el fraude*, la CCA había terminado *Can Serra, la objeción de conciencia en España* (CCA, 1976). La película, un documental de media hora en color, comienza presentando la ciudad de L'Hospitalet, su crecimiento y su papel de ciudad dormitorio de Barcelona. De nuevo se mantiene esa vocación didáctica, dirigida por una voz over que introduce el escenario donde va a tener lugar la temática de la película, acompañada visualmente de planos generales, panorámicas y elementos gráficos. Centrada en el polígono de Can Serra, se plantean los intereses inmobiliarios y las luchas de los vecinos, mencionando sus éxitos. Cabe contextualizar esto dentro de la importancia que tuvo la lucha vecinal durante el tardofranquismo y en los inicios del cambio político. En la película se muestra el papel de la iniciativa vecinal a la hora de construir sus propias infraestructuras comunitarias, el resultado se destaca como espacio de concordia entre las clases sociales y la reconciliación con el poder religioso. Retomaremos la significación de las luchas vecinales de forma más amplia en la explicación de la película *La Ciudad es nuestra* (Tino Calabuig, 1975).

Desde estos primeros momentos ya se van introduciendo filmaciones e imágenes de archivo que hacen referencia a conflictos militares, chocando como insertos en el discursar que guía la voz over ilustrada con las imágenes de activismo y problemáticas de Can Serra. Dentro de estas estrategias didácticas está la de proporcionar a las audiencias una definición de lo que los autores de la película entienden por objeción de conciencia¹⁸⁴, también la inclusión de intertítulos que expresen datos que puedan ser fácilmente asimilables¹⁸⁵. De la mano del alegato antibelicista¹⁸⁶, aparece el discurso antiimperialista. En este sentido emerge la crítica a las políticas estadounidenses, con datos que se explican, para una mejor comprensión, en relación con la realidad española¹⁸⁷.

¹⁸⁴ Se hace visualmente tecleando en una máquina de escribir las siguientes frases '¿Qué es la objeción de conciencia? Es el derecho a no aprender a matar'.

¹⁸⁵ Una muestra de esto es el que pone: 'El hombre tiene capacidad de destruir el mundo 12 veces'.

¹⁸⁶ La voz over se encarga de reforzarlo introduciendo datos sobre el número de conflictos bélicos, los muertos de la II Guerra Mundial, el desarrollo de la industria militar, uso de armas químicas y bacteriológicas, el gasto militar español y lo que este podría representar si se invirtiese en educación universitaria...

¹⁸⁷ Por ejemplo, se menciona el número de veces que representa el gasto militar estadounidense si lo comparamos con la producción económica española anual, se habla de la presencia militar de Estados Unidos en el Estado español, en una mapa de España se señalan sus bases, y se especula sobre lo que esta cercanía militar puede suponer para España, incluso se menciona la posibilidad de un ataque atómico que pueda estar derivado de esta alianza con los intereses militares estadounidenses.

La aparición de los objetores de conciencia se hace sentados en una sala bajo una reproducción de *Guernica* (Pablo Picasso, 1937). Un cuadro todavía en el exilio neoyorquino que además de ser un coherente motivo acorde con las posiciones antimilitaristas de los protagonistas, también se convirtió en una de las estampas características que decoraron las paredes de los ambientes antifranquistas¹⁸⁸. Después de las primeras intervenciones de los objetores, la voz over repasa la historia del movimiento antimilitarista en el Estado español, destacando su impronta anarquista, acudiendo a las luchas obreras e insurrecciones populares del primer tercio del siglo XX para ilustrarlo y mencionando específicamente la Semana Trágica de 1909, acompañada en imágenes de una representación teatral que escenifica el conflicto.

En este documental también se echa mano de la historia del nazismo, que aparece mencionado en una de las intervenciones de los objetores para proponer frente a la delegación de responsabilidades el comportamiento individual y el cuestionamiento de lo disciplinario como eje de la acción ciudadana: ‘que cada uno sea responsable de sus propios actos. Muchas veces la obediencia no es una virtud sino la más engañosa de las tentaciones’. Actitudes cuya traducción política distaba del funcionamiento disciplinario del centralismo democrático que regía en organizaciones como el PCE y de los posicionamientos de este partido con respecto al ejército. En los inicios de los setenta el Partido Comunista de España mantenía la aspiración de ‘un ejército moderno y profundamente nacional, capaz de cumplir su papel de defensa ante cualquier agresión exterior’, como se puede leer en la resolución política del VIII Congreso del PCE (Partido Comunista de España, 1972: 8). Las discrepancias ideológicas con estos posicionamientos estaban además en la concepción de la idea de patria que expresaban los objetores, quienes la planteaban desde una identificación con las personas no con los territorios. España no era un espacio a recuperar para la acción política de izquierdas sino desde un discurso internacionalista se cuestionaba la idea de fronteras y de patriotismo¹⁸⁹.

¹⁸⁸ Antonio Muñoz Molina en un texto dedicado a Miguel Hernández recordaba esto sobre los poster del antifranquismo: ‘En ciertos bares, en ciertos pisos de estudiantes, la cara y la mirada de Miguel Hernández formaban parte de un paisaje visual que también incluía las reproducciones del *Guernica*’ (Muñoz Molina, 2010).

¹⁸⁹ ‘Es urgente superar el mito de la patria para llegar a formas más elevadas de convivencia’, afirma uno de los objetores de Can Serra en el film.

En la película también interviene Pepe Beunza, militante antifranquista que había estado ligado al movimiento estudiantil y pionero en el Estado español de la objeción de conciencia por motivos políticos¹⁹⁰. Beunza no plantea su lucha desde un problema individual sino desde un problema social, narra los procesos represivos a los que fue sometido y las acciones que se llevaron a cabo, tanto dentro de España como internacionalmente, a favor del derecho a la objeción de conciencia y en solidaridad frente a la represión que padeció. Su relato se acompaña de imágenes de estos actos antimilitaristas y de noticias periodísticas en relación a ellos, pero también de los horrores de la guerra. La película, desde un deseo de intervención social favorable a los intereses de los objetores, proporcionaba un punto de vista crítico con el poder y daba cuenta de los movimientos de desobediencia civil que se estaban produciendo contemporáneamente.

El historiador Pedro Oliver Olmo plantea en su investigación sobre los iniciadores de la objeción de conciencia en el Estado español, cómo a partir de casos individuales, asumidos como referentes, surgió la posibilidad de:

hacer de la objeción de conciencia una experiencia colectiva de desobediencia civil y, ahora sí, un incipiente movimiento social que verdaderamente se movía y hacía mover a gente que, mientras luchaba por el cambio social y empujaba para que pudiera darse el cambio político, también empezaba a darle sentido a las nuevas identidades políticas, como la pacifista, la no violenta y la antimilitarista (Oliver Olmo, 2009: 235).

Estas identidades políticas no se construyeron tomando como marcos referenciales el partido o el sindicato y el documental no actúa como elemento de visibilidad de sus intereses organizativos sino que se está abordando una experiencia novedosa en el Estado español. Una acción de objeción de conciencia colectiva por motivos políticos que proponía una alternativa al servicio militar centrada en la actividad comunitaria para el desarrollo de un barrio popular como Can Serra. Desde la afinidad con la misma, la película expone sus virtudes solidarias.

En la última escena los cinco objetores se van acercando de frente a la cámara hasta que el movimiento se convierte en una imagen fija, mientras se lee su alegato antimilitarista que termina con la mención de sus nombres. La película concluye con

¹⁹⁰ Anteriormente había existido la oposición al servicio militar desde la concepción religiosa. El mismo Beunza hace una breve historia de la objeción y narra el caso de unos testigos de Jehová que se oponen a hacer el servicio militar ya a finales de la década de los cincuenta.

el crédito final en el que se puede leer el título del documental, el lugar y el mes de la filmación (diciembre de 1975). Sobre él una voz over relata que en febrero de 1976 se produjo la detención y posterior ingreso en prisión de estos objetores y de nuevos compañeros que se habían sumado a la experiencia. En cuanto a su circulación Martí Rom destacó la difusión de las copias de la película por organizaciones como *Pax Christi*¹⁹¹, iniciativa católica que promulgaba el pacifismo.

5.3.3. La aspiración nacional-popular

Entre 1976 y 1977 salen adelante tres noticiarios producidos por la CdC-CCA. El proyecto era más amplio y se proponía elaborar desde los presupuestos de lo alternativo un noticiario con periodicidad mensual. La planificación prevista fue la siguiente: continuar con el formato característico de los trabajos de cine alternativo, el 16 mm., realizar tres copias, ceñirse a un presupuesto de 6000 pesetas y fijar el alquiler en 150 pesetas (Martí Rom, 1994: 24). De este modo, con cuarenta contrataciones se recuperaba la inversión realizada. Algo que, según los datos de contratación del período (Martí Rom, 1980b: 106), apuntaba hacia una recuperación del gasto más allá de la anualidad salvo que estos trabajos se colocasen en la primera posición de los más contratados¹⁹².

El proyecto de los noticiarios se queda finalmente en tres episodios. Dentro de la estética habitual de este tipo de propuestas, se elabora una cabecera y a continuación se indica el número del noticiario y el año, aunque en su tercera entrega se incluyen variaciones en esta parte inicial¹⁹³. La situación política ya permitía que en 1977 la prensa pudiera dar cuenta abiertamente de su lanzamiento.

¹⁹¹ Así se puede leer en su página web dentro del apartado ‘Hemeroteca particular’ en el epígrafe que plantea un resumen estadístico de la CdC: <http://www.martirom.cat/cat/home> Recuperado el 10 de septiembre de 2015.

¹⁹² En 1977 la primera posición correspondió a la *Entre la esperanza y el fraude* que consiguió 43 contrataciones, pero la segunda película con más contrataciones tuvo 19 *Santa María de Iquique* (L. Soler, 1975). La situación política de Chile, ya convertida en una dictadura militar, tiene que ver con la elaboración y difusión de esta última pues se construyó a través de imágenes de archivo como crítica al pinochetismo. Mientras su banda sonora es una cantata que rememora los sucesos de la Escuela de Santa María de Iquique que se produjeron en el país chileno a principios del siglo XX, a raíz de una huelga que fue brutalmente reprimida, lo que provocó una matanza, ‘las imágenes, sin embargo, nos remiten a una realidad histórica más próxima a nosotros: el golpe militar que costó la vida a Salvador Allende y truncó la vía democrática iniciada por el Gobierno de la Unidad Popular’ (Romaguera y Soler, 2006: 398).

¹⁹³ En la copia consultada de la tercera entrega del noticiario la música de entrada varía y no se indica en la parte inicial ni el número ni el año.

Mundo Diario tituló ‘Presentación de un “No-Do” progre’, explicando la iniciativa como ‘un intento de contrarrestar la información oficial’ y señalando que los asistentes ya lo calificaban de ‘anti-Nodo’, ‘contra-Nodo’ o ‘Nodo-progre’¹⁹⁴. El noticiario cinematográfico oficial surgido durante el franquismo todavía pervivía, aunque ya sin exhibición obligatoria en las salas de cine¹⁹⁵. Si la aspiración de proporcionar una información alternativa estuvo entre los intereses de las PFT desarrolladas desde la dictadura y ahí la dialéctica con el No-Do, aunque no se hiciese explícita, era inevitable. Este fue también objeto de parodia, como operación de desmontaje de su tendenciosidad, en algunos trabajos que se desarrollaron fuera de la legalidad. Así se hace en *Noticiario RNA* (L. Soler, 1970)¹⁹⁶ película distribuida por El Volti¹⁹⁷ en la que se apropia de los códigos del No-Do para invertirlos y a modo de sucesión de gags articula una crítica de su artificiosidad informativa.

Los noticiarios de la CCA no poseen este carácter de deconstrucción desde el humor, sino que su aspiración es conseguir ser una alternativa a la información oficial. Estos trabajos están en catalán y rescatan la efervescencia social que se estaba viviendo en Cataluña en 1976 y 1977. El primer ‘Noticiari’ de la CCA se titula *La marxa de la llibertat* (1976). Esta marcha fue una movilización ciudadana convocada por la mencionada Pax Christi y tuvo entre sus impulsores a Lluís María Xirinacs¹⁹⁸ (Ferrer González, 2014: 97).

¹⁹⁴ Archivo de la Filmoteca de Catalunya, dossier de prensa sobre la Cooperativa de Cinema Alternatiu y la Central del Curt, A.J. (1978, 11 de enero), Presentación de un NO-DO progre. *Tele-Express*.

¹⁹⁵ El 19 de septiembre de 1975 se publicó en el BOE la Orden del 22 de agosto de 1975 acordada en Consejo de Ministros en la que se regulaba la proyección de cortometrajes en salas y se suprimía la obligatoriedad del Noticiario Cinematográfico Español ‘No-Do’. Algo que entró en vigor el 1 de enero de 1976.

¹⁹⁶ Soler incluye este trabajo dentro de una serie de películas realizadas con unas inquietudes más experimentales (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 43). Idea que desarrolla a nivel investigador Vicente J. Benet centrándose especialmente en *Film sin nombre* (L. Soler, 1970) y *Carnet de identidad* (L. Soler, 1970) (Benet, 2012a: 288-291).

¹⁹⁷ Sobre esta difusión Joan Antón González indica que la ‘proyectábamos mucho y solía gustar bastantes a los espectadores’ (Torrell, 2013b: 60).

¹⁹⁸ Este religioso progresista y catalanista fue el protagonista de la película que aparece en el dossier de los militantes comunistas de la CCB bajo el título *La huelga de hambre*. Según se puede leer en su descripción el cortometraje, filmado en 1970 utilizando 16 mm. aborda la acción de Xirinacs de ponerse en huelga de hambre durante el proceso de Burgos. Este es el nombre que se menciona en el depósito de material que se conservaba sobre España en UNICITÉ. La copia consultada está catalogada en la Filmoteca de Catalunya bajo el nombre de *El Cura*. La película realizada dentro de las PFT se preocupa de mostrar la afinidad que tenía con los habitantes del pueblo donde desarrollaba su labor pastoral y en ella el religioso expone sus pensamientos políticos sobre diversos temas como los Países Catalanes [Països Catalans], ETA o la no violencia. Torrell (2015) atribuye la filmación original

La *marxa* se desarrolló durante el verano de 1976 hasta la confluencia de sus diferentes columnas el día posterior a la *Diada*. Esta convocatoria se hizo a los Países Catalanes, expresión que es utilizada por sus organizadores (Asamblea de la 'Marxa', 1976: 11), y asumió los puntos básicos de la AC de libertad, amnistía y Estatuto de autonomía (Asamblea de la 'Marxa', 1976: 11) defendiendo expresamente una política de no violencia (Asamblea de la 'Marxa', 1976: 11). Tuvo como lema característico 'Pueblo catalán, ponte a caminar' [Poble català, posa't a caminar] y Antoni Tapiès hizo un cartel solidario con la *marxa*.

El noticiario planteó la prohibición del evento por parte de las autoridades y la resistencia que hubo frente a estas imposiciones. Asumiendo estrategias habituales en la información alternativa, también características de aquellas PFT que habían hecho del interés informativo el centro de su actividad, el discurso se dirige a través del recurso de la voz over, se echa mano visualmente para la elaboración de la película de noticias y viñetas publicadas en la prensa y de fotografías que documentan las diferentes columnas participantes en el evento pero también de la represión policial, a la vez que se filman pintadas favorables al mismo. Las intervenciones no se hacen durante el evento sino después, como balance del mismo, pero los protagonistas hablan abiertamente a la cámara. El anuncio de la *marxa*, con el que se abre el noticiario, también fue filmado en el festival *Poble català, posa't a cantar*, un evento de carácter público celebrado en mayo de 1976 en el Palau Blaugrana. A pesar de que Franco ya había muerto conviene recordar que durante su desarrollo y hasta el final de la misma Marxa de la Llibertat padeció la represión policial.

En las luchas por las libertades de la convocatoria entraba también la lucha nacional. En el editorial del número cero de *Fent Camí*, revista dedicada a la Marxa de la Llibertat se afirma la existencia de un clamor popular en los Países Catalanes de amnistía, libertad y Estatuto de autonomía en el camino de su autodeterminación ('Editorial', 1976: 1). La publicación incluye una cronología de las luchas nacionales en Cataluña, desde siglo XVII hasta la II República ('A la', 1976: 8) y una imagen de un *castell* formado por personas con camisetas con el lema de la *marxa* y la persona

a Manel Esteban y afirma que sobre ella Pere Joan Ventura en colaboración con Esteban hizo un montaje en 1974.

que lo corona sostiene una *senyera*. Debajo de la misma se puede leer el siguiente lema: 'Un pueblo vertebrado es indestructible. Vertebrémonos' [Un poble vertebrat és indestructible: vertebrem-nos!]. También en las intervenciones del noticiario se hace mención a las libertades nacionales y democráticas.

En la cultura cinematográfica estatal, la CdC estuvo implicada en el discurso de los cines nacionales que tuvo como plataforma las IV Xornadas do Cine de Ourense. En su programación se incluyeron trabajos distribuidos por la Central del Curt. Martí Rom hizo también la labor de enviado especial para la revista *Cinema 2002* y en el texto sobre estas jornadas que elaboró para esta publicación se puede leer la 'Declaración de los cines nacionales'. En el primer punto de la misma se define el concepto de cines nacionales, utilizado en plural, como: 'los que conciben el fenómeno cinematográfico como instrumento de lucha ideológica de las clases explotadas de las distintas nacionalidades del Estado español' (Martí Rom, 1976: 70). Algo que se concretaba en la expresión de sus 'aspiraciones propias y diferenciadas' con la lengua de cada nacionalidad como 'uno de los elementos básicos' que lo conforman (Martí Rom, 1976: 70). Para ello era necesario la creación de unas 'infraestructuras industriales adecuadas' (Martí Rom, 1976: 70).

La utilización del término 'Países Catalanes' resultó problemática y existió una versión del manifiesto que hablaba también de 'Islas Baleares y País Valenciano', lo mismo sucedía a nivel de la lengua con la utilización del valenciano. Algo que evidenciaba posicionamientos políticos divergentes frente a las realidades nacionales¹⁹⁹. La propuesta de un *noticiari* como *La marxa de la llibertat* cumplía en la práctica los presupuestos del manifiesto de Ourense, decantándose en el debate suscitado en su seno por la vía catalanista que, por otra parte, había defendido Martí Rom en las Xornadas.

Dentro del cine filmado en subformatos tuvo también cabida el registro de luchas políticas desde una óptica del nacionalismo periférico. En la película *CCV Cineclub Carlos Varela* (Ramiro Ledo, 2005) se incluyen materiales filmados en Súper 8 por Carlos Varela Veiga. Entre ellos se encuentran varias manifestaciones y eventos de

¹⁹⁹ Julio Pérez Perucha defendió la segunda solución y así se distribuyó en principio el manifiesto para la prensa, frente a Martí Rom que optaba por la primera y así lo publicó en *Cinema 2002* (Martí Rom, 1976: 70).

protesta de la oposición nacionalista gallega cuando todavía estaba ilegalizada que muestran motivos característicos de las PFT que se desarrollaban dentro del cine militante como la filmación de pintadas, manifestaciones, actos políticos, la actuación de la represión policial... En una de ellas, se documentan intervenciones de líderes nacionalistas en el contexto del Consejo de Fuerzas Políticas Gallegas [Consello de Forzas Políticas Galegas] iniciativa unitaria en Galicia formada a principios de 1976 que aglutinó a varias organizaciones²⁰⁰.

A propósito de lo que se está planteando, la confluencia entre los intereses nacionales y las luchas populares, resulta especialmente interesante la intervención en la película de Ramón López-Suevos, economista y militante de la Unión do Povo Galego, que acude a Mao Zedong en su discurso. La propuesta maoísta de que los comunistas chinos debían de ser simultáneamente patriotas, como medio de defensa de las naciones agresoras, e internacionalistas, sirve de base teórica para el argumento de López Suevos.

Junto con la imposición centralista del franquismo, no se deben de obviar los recelos que despertó la hegemonía de los Estados Unidos, también en la industria cinematográfica. Algo que hacía que sectores de la izquierda pudiesen ver en la reacción nacional y la búsqueda de unas identidades propias una posible veta creativa a explorar. Julio Pérez Perucha, uno de los protagonistas del manifiesto de Ourense, hizo balance sobre el surgimiento y desarrollo de estos cines nacionales en un texto publicado ya en los años noventa. En esta visión retrospectiva localizaba el interés del fenómeno en tres cuestiones básicas: la recuperación y fomento de la cultura autóctona, una mayor diversidad en 'la factura y oferta de productos filmicos' y la reaparición de 'films con raíces propias' (Pérez Perucha, 1996: 197). En este último aspecto señala que el cine 'producido aparecía cada vez más desprovisto de rasgos nacionales y construido según los modelos de inspiración norteamericana' (Pérez Perucha, 1996: 197). La introducción que elabora Ramiro Ledo para su película sitúa la obra de Carlos Varela dentro de la idea de cines nacionales: 'Sus filmaciones enraízan en el cine directo de su tiempo y lo emparejan con el espíritu

²⁰⁰ La Unión do Povo Galego, el Partido Socialista Galego, el Partido Galego Socialdemócrata. Posteriormente, se unieron MC y el Partido Carlista.

de lucha de los cines nacionales frente al cine del Imperio, dándole al pueblo gallego imagen colectiva en un cine propio'²⁰¹.

Antonio Gramsci también había planteado la cuestión del internacionalismo y la política nacional, en la que esta segunda debía de ser tomada en consideración como 'punto de partida' (Gramsci, [1970] 2015: 314)²⁰². En referencia a la lengua italiana, Gramsci había observado la diferencia de significado entre lo nacional y lo popular algo que atribuyó a que, en ese país, los intelectuales 'están alejados del "pueblo", es decir, de la "nación"' (Gramsci, 2011: 136). Este alejamiento no se limitaba únicamente a la literatura narrativa sino que constataba también a otros ámbitos (poesía, teatro, literatura científica, etc...), y llevaba a un consumo preferencial del pueblo italiano de escritores extranjeros: 'frente al pueblo-nación el elemento intelectual indígena es más extranjero que los extranjeros propiamente dichos' (Gramsci, 2011: 138). Gramsci proclamaba así la inexistencia de una literatura popular en Italia y afirmaba también que no había existido 'un potente movimiento político popular o nacional surgido desde abajo' (Gramsci, 2011: 138). Para explicar las filmaciones de Carlos Varela, Ramiro Ledo acudió a esta idea gramsciana de lo nacional-popular: 'recorrió Galicia entera detrás de su cámara para hacer una crónica del movimiento nacional-popular gallego (...)'²⁰³ (Ledo, 2006: 75). En ellas se representaban los intereses políticos en su doble vertiente de 'pueblo-nación', por utilizar la expresión de Gramsci.

Durante la transición democrática, Llorenç Soler también realizó en Galicia una serie de trabajos que aspiraban a documentar y alentar las luchas populares. La secuencia de apertura de *Autopista unha navallada á nosa terra* (L. Soler, 1977), película contra la construcción de la denominada Autopista del Atlántico, sirve como ejemplo de la confluencia de lo nacional-popular en relación con la cultura

²⁰¹ En la cita original se puede leer: 'As súas filmacións enraízan no cinema directo do seu tempo e emparéllano co espírito de loita dos cinemas nacionais fronte ao cinema do Imperio, dándolle ao pobo galego imaxe colectiva nun cinema propio'. Traducción propia del gallego.

²⁰² Las fechas de los libros que contienen textos de Antonio Gramsci son los de dos antologías publicadas en español. La reciente reimpresión del trabajo histórico que llevó a cabo Manuel Sacristán (Gramsci, [1970] 2015) y la de Justo Serna y Analet Pons (Gramsci, 2011).

²⁰³ En la cita original se puede leer: 'Carlos percorreu Galicia enteira detrás da súa cámara de cinema para facer a crónica do movemento nacional-popular galego'. Así se puede leer en un texto elaborado por el propio autor <http://www.ramiroledo.com/> Recuperado el 15 de septiembre de 2015.

gallega²⁰⁴. Se trata, como asume el propio Soler, de un cine militante y de intervención (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 18) cuya necesidad 'en el marco más amplio de una lucha de liberación nacional' (Antolín, 1979: 70) debe de ser entendida, como afirma este cineasta, 'primeramente de la situación tercermundista y colonialista de Galicia' (Antolín, 1979 :70). Su toma de posición en contra de las obras alienta los intereses opositores. Estos posicionamientos militantes a través de la cinematográfica, sin estar ligado a partidos políticos sino a plataformas de afectados, tendrán también continuidad en trabajos posteriores hechos en Galicia²⁰⁵. No obstante, la Galicia de Soler es también gitana y flamenca, como retrata en *Gitanos sin romancero* (L. Soler, 1976) a propósito de unas intervenciones arquitectónicas de César Portela²⁰⁶ y Pascuala Campos para una comunidad gitana en la zona de Pontevedra. Recordando sus experiencias cinematográficas en Galicia

²⁰⁴ Sobre ella ha llamado la atención Margarita Ledo Andión (2012: 190) en su reflexión sobre las relaciones de Llorenç Soler con Galicia. La película, hecha con la colaboración con la Coordinadora Nacional de Afectados pola Autopista do Atlántico, se inicia con una banda de *gaiteiros* que acompaña a un procesión religiosa, se filma también una bandera de Galicia y se incluye el sonido de una homilía en gallego que llama a la defensa del patrimonio natural y alienta a 'que nuestra tierra puede ser pronto libre, todos debemos procurar que sea libre' [a nosa terra pode ser pronto ceibe, todos debemos procurar que sexa ceibe]. El término 'ceibe', frecuentemente escrito desde una ortografía más próxima al portugués como 'ceive', posee aplicado al territorio un uso frecuente de connotación nacionalista. En este caso frases como las que se escuchan en la intervención del religioso como 'los que viven en una tierra libre, son ellos también libres' [os que viven nunha terra ceibe, nunha terra libre, son eles tamén eles ceibes e son tamén libres] apuntan hacia este sentido. El discurrir de la naturaleza y el trabajo agrario tradicional se contraponen con la acción de las máquinas que construyen la autovía y modifican el paisaje. Esto se expresa también en lo que respecta al uso del color para las primeras y del blanco y negro para las segundas. La voz over plantea una guerra del colonialismo frente a este paisaje y críticamente se introducen referencias a Alianza Popular y a uno de sus líderes Gonzalo Fernández de la Mora, cuya condición de ministro de Franco es recordada por la voz over en gallego. Era un periodo de reforma política en el que tuvieron continuidad agentes políticos y sociales que ya habían gestionado el poder en el régimen anterior. A estos intereses se contraponen los discursos del pueblo gallego, como se indica desde la voz over, con intervenciones críticas a la construcción de la autopista.

²⁰⁵ Posteriormente realizará una aproximación a otra cuestión enraizada en la cultura de algunas partes de Galicia como es la propiedad comunal del monte. Tema que aborda en *O monte é noso* (L. Soler, 1978). Película para la que cuenta de nuevo con el apoyo de una comunidad de afectados, como señala Margarita Ledo Andión (2012: 191). En palabras de la profesora Ledo Andión se trata de un film 'sobre la pérdida; un filme contra el caciquismo y la emigración como causa de la desaparición de la propiedad y de la explotación de un bien legendario, el monte mancomunado (...)' (Ledo Andión, 2012: 191-192). La voz over denuncia en gallego el centralismo, la especulación maderera en relación con los incendios que se producen y la imposición de un modelo productivo que puso en crisis los modelos tradicionales propios, entre ellos la economía derivada del monte mancomunado. Se recogen manifestaciones para la recuperación de los montes por parte de los vecinos. Se habla ya abiertamente de 'nación galega'. Ese mismo año, dentro de su periodo gallego, Llorenç Soler realizó *Condenados a beber* (1978) sobre la problemática del alcoholismo, encargo de los médicos psiquiatras del Hospital General de Santiago (Antolín, 1979: 71).

²⁰⁶ En la entrevista que se realizó a Llorenç Soler, señalaba que su relación cinematográfica con Galicia comenzó gracias a este arquitecto. La entrevista se realizó por Skype el 19 de marzo de 2014.

de esta época Soler afirmaba recientemente que ninguna película: ‘es “oficialmente” legal’²⁰⁷.

Las Xornadas de Cine de Ourense no estuvieron exentas de problemas a lo largo de sus ediciones. En el contexto de las mismas se produjo, por ejemplo, el secuestro policial de *A tola* (Miguel Gato, 1975) después de ser proyectada en la tercera edición del evento ourensano. Así lo constatan investigadores como Xosé Nogueira, quien afirma que esta película fue el punto final de uno de los colectivos cinematográficos gallegos, el Grupo Enroba (Nogueira, 2004: 100). También hablan de este suceso represivo Emilio Carlos García Fernández ([1991], 2002) y Margarita Ledo Andión (2012: 194). En las investigaciones citadas Nogueira y Ledo Andión plantean otras confiscaciones producidas en relación con las Xornadas, como la que padeció *Os suevos* (José Ernesto Díaz Noriega, 1974) (Nogueira, 2004: 97, Ledo Andión, 2012: 194).

El apoyo de las Xornadas al cine gallego, al cine marginal y a los cines nacionales se prolongó más allá del conocido manifiesto de la cuarta edición. A propósito de las VI Xornadas de Ourense, Matías Antolín, recogía en 1978 la siguiente declaración: ‘el gran compromiso de “As Xornadas” es **Galicia** desde una postura claramente nacionalista’ (Antolín, 1978a: 63)²⁰⁸ y titulaba su crónica ‘Hacia unos cines nacionales populares’ (Antolín, 1978a: 63). El texto de Antolín habla de un ciclo celebrado dentro de estas Xornadas dedicado al ‘Cine de las nacionalidades y las regiones’. En él se pasaron obras de Soler, entre ellas *Autopista unha navallada á nosa terra* y también de la CCA, *Entre la esperanza y el fraude*.

A lo nacional-popular se añadía un interés por la identidad de género en *La Dona* (CCA, 1976), el siguiente noticiero de la CCA que trataremos en el apartado dedicado a las problemáticas feministas. Por último, el tercer y último de estos trabajos se centraba en *El born* (CCA, 1977) y comenzaba situando históricamente el barrio para lo que tomaba como punto de partida del relato ‘la ocupación de Cataluña’ [ocupació de Catalunya] de 1714 por las fuerzas españolas, por usar la expresión a la que acude la voz over. En este caso se aborda una problemática

²⁰⁷ Correo electrónico recibido el 22 de septiembre de 2015.

²⁰⁸ Se mantiene la negrita original.

local, como la degradación del Mercado Central, construido en el siglo XIX con estructura de hierro dentro de la estética modernista, y la lucha ciudadana por su utilización pública. Se mantiene el uso del catalán, salvo en el momento en el que se citan las palabras de la, por entonces, nueva delegada de cultura del ayuntamiento de Barcelona, Nuria Beltrán. Esta política alegaba que se debían de atender no tanto a las peticiones de los vecinos de El Born sino a los intereses generales de los habitantes de la capital catalana. El noticiario critica esta postura y toma posición por las propuestas presentadas por la asociación vecinal. En la parte final se incluyen planos aéreos de la ciudad y la voz over enumerando las luchas populares que se estaban llevando a cabo en la ciudad. Las últimas imágenes se dedican a esta recuperación comunitaria del espacio.

Años antes, dentro de los debates surgidos en el seno del Institut de Teatre, a los que se ha hecho referencia en capítulos anteriores, se había elaborado en catalán un texto titulado 'Notas por un cine al servicio de la lucha de las clases populares' [Notes per un cinema al servei de la lluita de les classes populars]. En él se defendió que las necesidades concretas de las clases populares deben de ser el punto de partida para una práctica cinematográfica al servicio directo de la lucha contra la opresión y la explotación capitalista ('Notes per', 1973). Para ello, este cine debe de reflejarlas pero también tiene que conseguir arraigarse entre las masas e intervenir en su nivel de concienciación de cara a la articulación de una lucha que satisfaga sus necesidades ('Notes per', 1973). Algo para lo que debe de apoyarse en el resto de los frentes de la lucha de clases, en el desarrollo de una teoría y unas prácticas sobre el lenguaje específico del cine que se desmarque de las corrientes idealistas y reflejar no la realidad sino los puntos de vista proletarios sobre esta realidad. El texto sirve como otra constatación documental de la utilización en la época del concepto althusseriano de Apartado ideológico de Estado entre las reflexiones cinematográficas del antifranquismo y, en síntesis, se señalan tres puntos sobre la función de un cine al servicio de las luchas populares:

- 1) vehiculizar la ideología proletaria.
- 2) reactivar en cada momento histórico la lucha de clases.
- 3) estimular el factor subjetivo de esta lucha: la conciencia de clase ('Nota per', 1973).

El texto se puede descargar libremente de la web de Martí Rom²⁰⁹, quien asistía a estos debates del Institut de Teatre. Estas prácticas fílmicas de la CCA, construidas desde su carácter didáctico, rebajaron el tono de esta propuesta teórica pero en ellas se exploraron diferentes luchas populares, poniendo el cine a su servicio, tomando posición a favor de ellas, como un elemento más en la pelea por su consecución. La CdC se encargó de difundirlas, de intentar enraizarlas entre las audiencias, especialmente de cineclubs, de darles visibilidad con el objetivo de satisfacer las necesidades que planteaban. A esta actividad de producción y exhibición, se sumó también la de reflexión, con una serie de textos que se dan a conocer en diversas publicaciones: *Cinema 2002*, *Full de Cinema*, *Dirigido por!* , y la de exhibición, con una experiencia como la de la Sala Aurora que trataremos al estudiar los procesos de declive de las PFT.

A continuación se procede al análisis de los casos de estudio, comenzando por la recuperación historiográfica de las actividades del Grupo de Madrid y del Colectivo de Cine de Madrid.

²⁰⁹ En el apartado 'Hemeroteca particular' en el epígrafe que plantea el CCI durante la temporada 1972-1973: <http://www.martirom.cat/cat/home> Recuperado el 10 de septiembre de 2015.

PARTE III.
CASOS DE ESTUDIO:

Grupo de Madrid
Colectivo de Cine de Madrid
Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase
Antoni Padrós



Fotograma de la película *Spagna '68* (Helena Lumbreras, 1968)

‘Aquí ha habido una masacre. Cambio.
(...) Oye, pero de verdad, una masacre’.

Sonidos de la radio policial en los Sucesos de Vitoria

6. Militancia comunista, modos de hacer colectivos y PFT: Del grupo de Madrid al Colectivo de Cine de Madrid.

6.1. El Grupo de Madrid

6.1.1. Muestra de análisis

Desde los presupuestos anunciados en los apartados metodológicos, nuestro estudio se centrará en el material fílmico sobre el cual se haya actuado a nivel de edición con el fin consciente de elaborar una película destinada a su difusión como unidad discursiva. De este modo, se tomará como muestra para la investigación del Grupo de Madrid (GM) las actividades cinematográficas y representaciones relacionadas con: *Patiño* (Grupo de Madrid, 1971), *Presos* (Grupo de Madrid, 1972), *Universidad 71-72* (Grupo de Madrid, 1972), *Proceso 1001* (Grupo de Madrid, 1973) y *La lucha obrera en España* (Grupo de Madrid, 1974). Esta selección si bien no se puede considerar una propuesta cerrada, la dificultad de nuestro objeto de estudio permite que aparezcan nuevos hallazgos en el futuro, sí que recoge los títulos más significativos de lo que fue la producción cinematográfica del Grupo de Madrid. A estas películas hace referencia Andrés Linares en la entrevista de Matías Antolín publicada en el año 1978 (Antolín, 1978b: 66). Además en los diálogos mantenidos para esta tesis doctoral no se destacaron otros títulos en relación con su producción dentro de las características indicadas, lo cual no quiere decir que no hayan existido.

Este listado tampoco agota la actividad del Grupo de Madrid, que realizó como PFT una serie de filmaciones sin que estas entren dentro de las características mencionadas para su selección como muestra de análisis. Cabe subrayar que el GM no monopolizó las experiencias de contrainformación que se llevaron a cabo en

la ciudad de Madrid y otros operadores como Manel Esteban realizaron en ella rodajes dentro de las PFT (Torrell, 2015). Además, como se ha visto en apartados anteriores, algunas de estas películas sirvieron como espacio de confluencia entre las filmaciones de los miembros del GM y de la CCB.

6.1.2. La pugna por el significante

La dificultad del estudio de estas experiencias se plantea desde su propia denominación a las que las fuentes se refieren contradictoriamente. Además, apenas existen menciones en la documentación encontrada que abordase contemporáneamente el inicio de este tipo de prácticas fílmicas grupales de transgresión en la ciudad de Madrid. En una conversación mantenida con Julio Pérez Perucha, ligado al aparato de difusión del grupo que será objeto de estudio de este apartado, indica que en principio este se denominó como ‘Colectivo de contrainformación’¹. Otro de los implicados en esta experiencia, Javier Maqua, señala su pertenencia a un ‘Comité de contrainformación’² y a lo largo de una entrevista realizada para esta tesis doctoral utilizó también la expresión ya mencionada de ‘Colectivo de Contrainformación’, atribuyéndosela a Julio Pérez Perucha³. El propio Maqua escribió en un texto publicado en *Contracampo* en el año 1980 que ‘en un principio se llamó Colectivo de Containformación’ (Maqua, 1980a: 8), en respuesta a este escrito se publicó en la misma revista un texto firmado conjuntamente por Francesc Llinás, Julio Pérez Perucha y José Luis Téllez en el que lo denominaban ‘el Colectivo de Cine’ (Llinás, Pérez Perucha y Téllez, 1980: 9).

Esta situación investigadora indica la importancia que adquiere el documento conservado en el AHPCE, elaborado por militantes comunistas de la CCB (Doc. 1). En él, se defiende la utilidad de sus prácticas fílmicas acudiendo a un símil con la prensa escrita: *Mundo Obrero*, la publicación del Comité Central del PCE, circulaba clandestinamente y se editaba a pesar de su menor tiraje con respecto a *ABC* y a *La Vanguardia*. Si esto ocurría con la prensa escrita por qué no podía llevarse esta experiencia al campo de la cinematografía. Los autores del documento planteaban los progresos que suponía el cine frente a la prensa escrita. Algo que defendían por

¹ Entrevista realizada el 2 de marzo de 2014 en Madrid.

² Correo electrónico recibido el 15 de febrero de 2012.

³ Entrevista realizada el 7 de febrero de 2014 en Madrid.

el ‘impacto psicológico’ del film en las audiencias y se justificaba desde un triple sentido:

Primero porque el film en si mismo, su existencia, supone ya una madurez y pone de relieve las posibilidades que existen (sin explotar aún), para que la oposición, las organizaciones, las fuerzas populares se expresen y entren en concurrencia en terrenos hasta ahora vedados para ellas. Segundo a causa de la organización que tales proyecciones semipúblicas o clandestinas requieren. Tercero a causa de todos los procesos de identificación del espectador con la imagen, –no hay que olvidar la endopatía del espectador–, y al valor mitológico de la imagen en movimiento (Doc. 1).

El público y la búsqueda de audiencias se colocaban como uno de los elementos centrales de su discurso. De ahí la defensa del cine pedagógico, crítico y desalienador, que debía de acentuar ‘su carácter agresivo y de combate’ pero sin caer en los gustos complacientes de sus propios autores como ‘espectadores de la izquierda’. Se trataba de conseguir que sus prácticas fílmicas fuesen a la vez ‘elemento de reflexión’ e ‘instrumento de contrainformación’ (Doc. 1).

Francisco Llinás cuestionaba en 1996, dentro una investigación que tenía como objeto de interés el cortometraje de los años sesenta y setenta, lo adecuado del término cine militante y afirmaba que sería ‘más correcto hablar de contra-información, con vocación de informar sobre aquellos hechos políticos y sociales que oficialmente no existen, además de cumplir la misión de ofrecer fuera del país aquellas noticias que los canales oficiales ignoran’ (Llinás, 1996: 164). Si tomamos este párrafo y lo ponemos en relación con el caso de estudio, las ideas de Llinás sintetizan certeramente los intereses de este grupo cinematográfico, en cuyas PFT participó⁴ a pesar de no ser militante del PCE. Las propias reflexiones de los militantes comunistas de la CCB, recogidas en líneas anteriores, estaban muy próximas a las que movían al grupo que se estaban conformando en la capital del Estado. En el dossier se señalaba que en Madrid se estaba intentando montar ‘un organismo parecido’ a la CCB (Doc. 1).

La primera entrevista que se le realizó a Andrés Linares para esta tesis doctoral comenzó con una idea similar a la que plantean los militantes comunistas de la CCB sobre la existencia de *Mundo Obrero* pero no de una rama cinematográfica propia de la organización comunista. A lo largo de esta conversación, Linares señaló la

⁴ Pere Fages lo señala como uno los miembros del grupo de Madrid (Berzosa, 2009: 100).

influencia de un viaje a Estados Unidos y el contacto en este país con ‘grupos que sí eran de contrainformación o de cine militante’⁵ en su decisión de promover una iniciativa colectiva. Ya no se trataba de cumplir tareas que podía realizar cualquier otro militante del PCE sino de poner sus conocimientos específicos como cineastas ‘al servicio de las luchas reivindicativas’, algo que ya señaló el propio Linares en una entrevista publicada en 1978 por Matías Antolín (1978b: 66).

Sin duda, la idea de contrainformación sirvió como motor de la actividad del grupo desde sus inicios. Sin embargo, no se han encontrado documentos contemporáneos a su actividad que confirmen las hipótesis sobre la inclusión de este concepto en su denominación, algo que tampoco niega que haya sido así. Resulta significativo al respecto que José Luis Téllez recuerde también la denominación de Colectivo de Contrainformación⁶. Téllez entró en contacto con esta experiencia a través de Julio Pérez Perucha y su habitación sirvió de almacén para el material fílmico del grupo. Ideológicamente se situaba fuera del PCE y, con posterioridad a su colaboración con este grupo de Madrid, terminará militando en el MC⁷.

Esta coincidencia de testimonios parece indicar que, cuando menos, la denominación de Colectivo de Contrainformación circuló entre estos colaboradores del grupo de Madrid que se situaban ideológicamente en corrientes antirrevosionistas, aunque no necesariamente fue compartida por los miembros que militaban del PCE.

El documento elaborado por militantes comunistas de la CCB se refiere textualmente a la ‘Comisión de Barcelona y el grupo de Madrid’ (Doc. 1). Andrés Linares menciona la experiencia en un texto que escribe sobre cine clandestino en el Estado español durante los años noventa donde habla de ‘El grupo de Madrid’ (Linares, 1996: 215). Entre las escasas obras que reflexionaron durante el período analizado en esta tesis doctoral sobre el cine militante en España está el escrito que dedicó Paulino Viota a este tema. Esta obra fue publicada en 1982 por la Filmoteca de México, otra evidencia de la posición marginal que tuvo dentro del Estado el

⁵ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

⁶ Entrevista telefónica realizada a José Luis Téllez el 26 de septiembre de 2015.

⁷ Ídem.

relato de lo militante en referencia al cine realizado en su interior. En él se incluye un epígrafe que denominó como ‘Descripción de los films. El grupo de Madrid’. La calificación de ‘El grupo de Madrid’ se repite en el inicio del desarrollo del apartado en cual aclara que: ‘Durante varios años funcionó sin un nombre propio’ (Viota, 1982: 10). Estas fuentes apuntan a que en los inicios de la experiencia no había una denominación configurada y apelan a la fórmula del grupo de Madrid. En una de las entrevistas realizadas Linares afirmó que: ‘No, no nos bautizamos de ninguna manera porque todo fue al principio un poco caótico’⁸.

A lo largo de este trabajo doctoral se aludirá al Grupo de Madrid (GM) como fórmula genérica que traslada su indeterminación terminológica en lo referido a su actividad inicial y como elemento indicativo del mayor peso que tuvieron los militantes del PCE en el resultado final de las películas que produjo este colectivo. Esta indefinición guarda también relación con que se adopte en una iniciativa posterior la denominación de Colectivo de Cine de Madrid, como se explicará más adelante.

6.1.3. El GM y el PCE

A lo largo de la investigación también surgió el problema de sus relaciones con el PCE y su posicionamiento ideológico. En el dossier de los militantes comunistas de la CCB (Doc. 1) se habla de que el grupo de Madrid no tiene un carácter unitario en el momento en el que están escribiendo el texto. Linares se refirió en uno de sus textos en el cual abordaba la experiencia como un ‘grupo ligado al PCE’ (Linares, 1996: 213). En el texto de Viota los miembros que menciona como ‘principales animadores del colectivo’ son Andrés Linares, Miguel Hermoso y Miguel Bilbatúa (Viota, 1982: 23), los tres eran militantes del PCE, y lo sitúa ligado orgánicamente a este partido (Viota, 1982: 11). No obstante, en las conversaciones mantenidas con Linares⁹ y Hermoso¹⁰ se niega su vinculación orgánica al PCE. De testimonios anteriores de Andrés Linares se desprende que existió una propuesta previa para crear un grupo de trabajo dentro del PCE dedicado al cine que no llegó a funcionar (Antolín, 1978b: 65). Hermoso recuerda una propuesta que no se desarrolló y afirma que ‘orgánicamente no existió un grupo

⁸ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

⁹ Ídem.

¹⁰ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

de acción cinematográfica del PCE'¹¹. Maqua calificó la actividad del GM como una iniciativa que: 'era como todas las cosas del PCE. No era del PCE pero era del PCE'¹². De esto no se debe desprender que, como propuesta de acción cinematográfica, el Grupo de Madrid llegase en algún momento a adquirir un carácter orgánico.

Aunque Linares destaca que en los inicios se pusieron a trabajar 'sin ningún tipo de apoyo, sin ninguna infraestructura' (Antolín, 1978b: 66), durante su desarrollo el partido prestó ayuda logística a este colectivo¹³. No obstante, los miembros del GM aportaron también sus propios medios de producción¹⁴. De las reflexiones de Maqua se desprende que el control de la iniciativa lo tenían los militantes del PCE, especialmente Andrés Linares, y se refiere a la condición de 'compañeros de viaje'¹⁵ para aquellas personas que participando en el Grupo de Madrid no eran de este partido. La figura de Miguel Bilbatúa y el papel que desempeñó en esta experiencia resulta significativo a la hora de plantear cómo eran estas relaciones.

Andrés Linares define a Bilbatúa como 'un hombre de aparato del partido'¹⁶, con unas responsabilidades relacionadas con el mundo de la cultura. Sin embargo, destaca que tuvo un papel menor en la actividad del Grupo de Madrid y que no tenían una persona propiamente de contacto con el PCE¹⁷. Javier Maqua habló de Bilbatúa no tanto desde la relación de pertenencia del Grupo de Madrid pero sí como responsable político de algunas de las reuniones a las que asistió¹⁸. Miguel Hermoso coincide en situar a Bilbatúa en alguno de estos encuentros y señaló que su implicación en el organigrama del PCE, mayor que la que podían tener Linares y él mismo, lo convirtió en una especie de enlace no orgánico del grupo con el

¹¹ Ídem.

¹² Entrevista realizada en Madrid el 7 de febrero de 2014.

¹³ Entrevista a Andrés Linares realizada en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

¹⁴ Así lo recuerdan, por ejemplo, Miguel Hermoso, en la entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015 y Javier Maqua, durante el encuentro en Madrid el 7 de febrero de 2015.

¹⁵ Entrevista realizada en Madrid el 7 de febrero de 2014.

¹⁶ Entrevista realizada en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

¹⁷ Ídem.

¹⁸ Entrevista realizada en Madrid el 7 de febrero de 2014.

partido¹⁹. Es decir, no había una relación de pertenencia organizada con el partido, como sí sucederá en el caso de otras experiencias internacionales ya mencionadas como UNITELEFILM y UNICITÉ, pero sí de proximidad, no solo desde la militancia de Linares y Hermoso, los principales protagonistas de los procesos de rodaje del GM, sino con el contacto directo de personas como Bilbatúa, con mayor peso en la organización partidista²⁰.

Miguel Hermoso señaló la oposición del PCE a la iniciativa y la incomodidad que supuso para esta organización la conformación de un grupo con gente de otras corrientes políticas:

esto de que nos integráramos en un grupo (...) a ellos les debía de parecer, lo digo así de claro, como que de alguna forma estábamos haciendo eso, labor fraccional, y que íbamos a hacer la guerra por nuestra cuenta. Y la verdad es que hicimos la guerra por nuestra cuenta²¹.

La propia continuidad de Linares y Hermoso en el PCE evidencia que su labor no fue considerada lo suficientemente incómoda para que fuesen expulsados del partido. Además la experiencia de la CCB y la documentación elaborada contemporáneamente a esa iniciativa parece indicar que el PCE alentaba iniciativas de carácter plural, la doctrina del partido del Pacto para la libertad, que ya ha sido expuesta en apartados previos y en la que cristalizaban inquietudes anteriores, apuntaba en ese sentido. Así que, si por un lado, el centralismo democrático servía como mecanismo de control de la disidencia interna de la organización, de cara a las relaciones externas se propiciaban las iniciativas plurales. Si bien es cierto que en las geografías madrileñas la acción unitaria no tenía la magnitud que adquirió en Cataluña.

¹⁹ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

²⁰ De Miguel Bilbatúa se conservan en el AGA informes elaborados por la Oficina de Enlace. En ellos se apunta que durante su etapa estudiantil perteneció a la Federación Universitaria Democrática Española, organización clandestina estudiantil, y en un documento fechado en 1973 se dice de él que participa en diversas maniobras de los grupos de la oposición. Carpeta sobre Miguel Bilbatúa, AGA, 42, 08816, 05. En su libro del PCE, Gregorio Morán incluye a Bilbatúa dentro de la generación ‘que nace a la política en torno a la universidad madrileña’ y que ocupará ‘puestos de responsabilidad importantes’ en el PCE (Morán, 1986: 425). Además se refiere a él en relación con las reuniones del partido en Madrid para intentar crear un comité de intelectuales en el interior a principios de los años setenta, en un momento en la que el militante del PCE responsable en este ámbito era Armando López Salinas (Morán, 1986: 485).

²¹ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

La colaboración durante el desarrollo del grupo de Maqua, Llinás, Téllez y Pérez Perucha introdujo una corriente de personas que se situaban ya en posicionamientos antirrevisionistas, por lo tanto, fuera de la línea política del PCE. Su actividad en este colectivo cinematográfico fue para ellos otro de los frentes de lucha política que desarrollaron durante los años setenta, ya se ha mencionado en apartados anteriores la participación de algunos de ellos en Marta Hernández. A modo de síntesis, se puede decir con los datos obtenidos en la investigación, que el Grupo de Madrid fue una iniciativa capitalizada por militantes del PCE, en la que participaron personas afines a otras corrientes de la izquierda, que para su funcionamiento no encontró acomodo estructural en ningún partido u organización política.

6.1.4. Un cine proletario en la era de la televisión

En capítulos previos se ha mencionado la aspiración genealógica por parte de iniciativas participadas por militantes del PCE en la adopción de denominaciones como *Nuestro Cine* o en la constitución de iniciativas bajo el nombre de Juan Piqueras. Ambas conflúan hacia la figura de este crítico cinematográfico comunista. No obstante, el hecho de adoptar estas denominaciones no suponía aplicar las reflexiones de Piqueras. A propósito de Juan Antonio Bardem, la figura de referencia del PCE en el campo de la cinematografía, el historiador del cine Juan Francisco Cerón Gómez indicó una diferencia sustancial entre su práctica filmica y los postulados de *Nuestro Cinema*, la publicación de Juan Piqueras. Al escribir sobre la contradicción entre los propósitos testimoniales de Bardem y la inserción de su cinematografía en las dinámicas industriales del sistema capitalista, Cerón observó una ‘diferencia esencial con una de las ideas-clave defendida por la revista *Nuestro Cinema* durante la II República, a saber: la puesta en pie de un cine proletario a través de la práctica amateur. La posibilidad de trabajar en este campo no fue contemplada por Bardem (...)’ (Cerón, 1998: 62). Juan Piqueras había escrito que: ‘el proletariado no puede considerar el cine amateur más que como arma para esgrimir en la batalla social y cultural que se está librando y por ello mismo debe tener todo lo necesario para apoderarse de ella y ejercitarse en su manejo’ (Piqueras, [1935] 1975b: 77). A propósito de esto, los hermanos Pérez Merinero, señalaron que: ‘Sus bajos costos, la inexistencia de una censura sobre él, la fácil creación de circuitos paralelos, etc., hacían poner en el cine amateur, en su utilización por el proletariado, muchas esperanzas’ (Pérez

Merinero y Pérez Merinero, 1975b: 21). Algo que aproxima mucho más los postulados de Piqueras a las prácticas fílmicas de la CCB y del GM que a los modos de hacer cine de Juan Antonio Bardem.

Las similitudes continúan en los espacios de influencia que los hermanos Pérez Merinero destacaron de *Nuestro Cinema*, el movimiento cineclubístico del período republicano (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1975b: 25) y la creación de 'otros cineclubs más populares, conectados con organizaciones de base y sindicatos de clase' (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1975b: 30). El ejemplo paradigmático durante el tardofranquismo de esto sería el mencionado Informe 35. Esto no quiere decir que las obras de Bardem no se pasaran en cineclubs y otros espacios característicos del mercado político de las PFT²², sino que el espacio primario al que iban destinadas era la explotación en salas comerciales, al contrario de lo que sucedía con la labor de la CCB y del Grupo de Madrid.

Por último, está la defensa que se hace en *Nuestro cinema* del cine soviético²³. Durante el franquismo las copias de películas prohibidas soviéticas como *El acorazado Potemkin* (*Bronenósets Potiomkin*, S. M. Eisenstein, 1926) nutrieron los pases del mercado político de las PFT. Si, por un lado, parece lógico que algunas de estas obras atrajesen a audiencias por el propio lugar que ocupaban en la historia del cine, también estaba el interés que por su país de procedencia, por su período de producción, por su ideología, por el hecho representado o por la atracción hacia las propias condiciones de su exhibición que, como PFT, podía despertar.

El documento del AHPCE elaborado por miembros de la CCB empieza su apartado titulado 'La necesidad de utilizar el cine y los medios audiovisuales en el trabajo

²² A lo largo de la entrevista realizada para esta tesis doctoral, Miguel Hermoso destacó que *Muerte de un ciclista* (J. A. Bardem, 1955) se proyectó en varias ocasiones como precedente de los trabajos del grupo de Madrid. Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

²³ En las páginas de esta publicación Juan Piqueras defiende, por ejemplo, la película *Chapaiev* (G. Vassiliev y S. Vassiliev, 1934). El texto concluye con el siguiente párrafo: 'El cinema soviético, a quien debemos una gran parte de la popularización de la guerra civil y de la construcción del socialismo en la URSS, está en condiciones actualmente de ofrecernos, no solamente una documentación exacta sobre el pasado y el presente en la Unión Soviética sino de darnos al mismo tiempo (como antes lo hizo y ahora lo hace) las obras más singulares y mejores de la cinematografía universal' (Juan Piqueras, [1935] 1975a: 181-182).

político' con la famosa cita atribuida a Lenin en la que este proclamaba el interés por la cinematografía diciendo: 'El cine entre todas las artes, es para nosotros la más importante' (Doc. 1). No debe de sorprender que se acuda a Lenin como figura de autoridad en un informe dirigido al propio partido elaborado por militantes comunistas. Previamente en este dossier aparece, *El acorazado Potemkin* y *Octubre* (*Oktyabr*, S. M. Eisenstein, 1928) entre las películas distribuidas (Doc. 1)²⁴.

Julio Pérez Perucha señala que entre los trabajos que se difundían desde el GM había varias copias de cine soviético²⁵, algo que confirma Andrés Linares mencionando que a este grupo cinematográfico le llegaron copias de películas prohibidas provenientes de fuera de España²⁶. En el listado de films depositados por Linares en Filmoteca Española aparecen títulos del cine soviético, entre ellos hay constancia de dos copias de *El acorazado Potemkin* en 16 mm. Obra cuya circulación a través del GM mencionó Julio Pérez Perucha a lo largo de nuestra conversación²⁷. Durante el proceso del cambio político, también después de la legalización del PCE, la película siguió interesando a los comunistas españoles tanto por su interés cinematográfico como por la vigencia de sus 'significaciones históricas', así se puede leer en *Mundo Obrero*, órgano del PCE, en un elogioso artículo sobre la película (F. M., 1977: 13).

Estas proximidades no deben de ser entendidas como una aplicación directa de los textos y reflexiones de *Nuestro Cinema* por parte de la CCB y el GM, hasta la antología de los escritos de la revista de Juan Piqueras que publican los hermanos Pérez Merinero en 1975 el conocimiento directo de estas propuestas era escaso. Se trata, por lo tanto, de dar una respuesta a problemáticas que llevan a unas prácticas fílmicas con inquietudes comunes desde dos contextos históricamente diferenciados. De lo expuesto en los párrafos anteriores se deduce una mayor sintonía hacia un cine proletario en las PFT del GM y la CCB, lo que

²⁴ Los listados de películas de 1976 tanto de El Volti como de la CdC incluyen la distribución de copias de cine soviético.

²⁵ Entrevista realizada en Madrid el 2 de marzo de 2014.

²⁶ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

²⁷ Entrevista realizada en Madrid el 2 de marzo de 2014. José Luis Téllez también la mencionó como una de las que posiblemente estuviese en el almacén que se albergaba en su dormitorio, aunque destacaba que no lo podía asegurar con certeza. Entrevista realizada por teléfono el 26 de septiembre de 2015.

necesariamente no implica una ilustración de las mismas tomando como fuente original *Nuestro Cinema*, que hacía las reflexiones sobre medios audiovisuales que se introducían contemporáneamente a su funcionamiento en las publicaciones del PCE como *Mundo Obrero* y *Nuestra Bandera*²⁸.

Hay que entender esto dentro de los cambios que se habían producido en el panorama mediático y también en el trabajo político que se estaba llevando a cabo en los medios audiovisuales. La televisión es ya en el Estado español un espacio en cuyo seno se estaba realizando un consciente trabajo de oposición. Relacionado con la convocatoria de asambleas de trabajadores y trabajadoras con aspiraciones democráticas se articuló un trabajo en comisiones que en el caso de los medios audiovisuales cobró especial importancia desde finales de los años sesenta.

En diciembre de 1969 apareció el primer número de *Información sobre cine y televisión*, hojas autoeditadas por profesionales del medio audiovisual. Su segundo número, que salió en febrero de 1970, incluyó un editorial titulado 'Contamos con nosotros mismos' en el que se explicaron brevemente los intereses, objetivos, potenciales audiencias, modos de producción y circulación de este tipo de hojas sindicales. Como se dice en este editorial, se elaboraban clandestinamente y había peligro real de represión policial a la hora de implicarse en su circulación. Precisamente, esta situación de urgencia y clandestinidad imponía unos precarios modos de producción que se traducían en un imperfecto estilo de redacción, algo que se asume y se justifica a lo largo del texto ('Contamos', 1970: 1)

Uno de los temas preferentes que encontramos en estas hojas son las luchas laborales que se producen dentro del sector. Sirva como ejemplo el editorial del número de abril de 1971 dedicado a un paro de trabajadores y trabajadoras que había sido llevado a cabo en una institución oficial como era TVE ('Una nueva', 1971: 1-2). La noticia también fue recogida bajo el titular 'La primera huelga en la Televisión' por *Mundo Obrero* ('La primera', 1971: 5). Además, desde *Nuestra Bandera* el secretario general del Partido Comunista de España, Santiago Carrillo,

²⁸ Durante el período de trabajo doctoral se ha dado a conocer un texto dedicado a las reflexiones sobre los medios audiovisuales en las publicaciones clandestinas del PCE y de las comisiones de trabajadores y trabajadoras del cine y la televisión en la revista académica *Spanish & Latin American Cinemas*. En este apartado recogemos aspectos que han sido tratados en el mismo (Prieto Souto, 2013b).

celebraba que la ola huelguística hubiese alcanzado a la televisión del Estado y veía en ello una apertura de 'nuevas zonas de libertad' (Carrillo, 1971: 6). Lo cierto es que en la cronología que se enmarca esta investigación, las luchas laborales adquieren dentro de TVE una presencia considerable. En Cataluña, las relaciones de Manel Esteban, también de Pere Joan Ventura, con el medio televisivo español, hizo que se guardase material sobrante para su actividad cinematográfica militante. Parte de la película que se utilizó para el rodaje de manifestaciones y otras PFT fue, de este modo, involuntariamente financiada por una entidad oficial²⁹.

En la televisión estatal existieron cuadros expuestos, como el resto de militantes clandestinos, a ser arrestados por ello. Así sucedió con los profesionales del sector que fueron detenidos en febrero de 1972. A propósito de estos sucesos en el diario *ABC* se podía leer el titular '¿Célula comunista de TVE?' (Europa Press, 1972: 22). El testimonio de la montadora Carmen Frías, una las detenidas así lo confirma. Esta profesional era militante del PCE y de Comisiones Obreras, formó parte de la célula comunista que estaba trabajando en televisión. A lo largo de la entrevista que se le ha realizado para esta tesis doctoral defendió que el PCE 'tenía un altísimo interés' por la televisión y deseaba 'crear una red que pasara por amplios sectores profesionales dentro de la televisión'³⁰. Carmen Frías tuvo también relación con los grupos que desarrollaron sus PFT en Madrid como se tratará en líneas posteriores.

Además de los recuerdos de Frías, existe documentación al respecto en el AHPCE elaborada contemporáneamente a estos sucesos³¹ y en su investigación sobre la televisión durante la transición española, Manuel Palacio constata, a través de informes que se conservan en el AGA, la vigilancia a la que se vieron sometidos algunos trabajadores de TVE durante el tardofranquismo por su posible compromiso

²⁹ A esto se refiere Pere Joan Ventura en el cuarto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

³⁰ Como consecuencia de esta detención, Frías perdió su trabajo y fue condenada. No obstante, Jaime Chávarri le ofreció que se ocupase de la edición de su película *Los viajes escolares* (1974): 'Nunca le agradeceré bastante la actitud generosa que tuvo porque en momentos como en el que vivíamos, esto es un poco de risa, pero era un riesgo tratar con la "peligrosa comunista" que era Carmen Frías, que te da la risa que yo fuese una "peligrosa comunista". Entrevista telefónica realizada el 11 de julio de 2015. Queden estas líneas como constancia de esta actitud solidaria y también como recuerdo del clima de represión de las actividades políticas de la oposición que se vivió durante la dictadura, desde su inicio hasta su final, y que padecieron también los profesionales de los medios audiovisuales.

³¹ AHPCE, *Nacionalidades y Regiones* (Madrid), Jacq. 562.

político o ante la sospecha de su implicación en actividades consideradas subversivas (Palacio, 2012: 56). En este libro, Palacio también aborda el juicio a estos trabajadores de TVE celebrado en el Tribunal de Orden Público en 1974:

En el día del juicio, la sala se llena de trabajadores de Televisión Española que suben al estrado como testimonios de las defensas, tales como Pilar Miró, Jesús Puente, Pedro Amalio López o Adolfo Marsillach. El pretendido responsable de la célula comunista, Ángel Cruz Bermejo, leerá veinte años más tarde su tesis doctoral en la Universidad Complutense, y allí escribe: 'A los trabajadores de televisión española TVE se les detenía y procesaba porque, según la confesión de la propia policía, "permitir una célula comunista en TVE era como si hubiera una en nuestro Ministerio o incluso en El Pardo"' (Palacio, 2012: 57).

El interés creciente por la televisión desde el PCE se puede constatar en las páginas de *Mundo Obrero* conforme se va desarrollando el cambio político (Prieto Souto, 2013b). El PCE que, como indican los historiadores Carme Molinero y Pere Ysàs, vivía la contradictoria situación de querer 'convertirse en un partido "de masas" en la clandestinidad', afirmación que toman del histórico dirigente comunista Manuel Azcárate (Molinero e Ysàs 2007: 23), se muestra interesado en la capacidad masiva de los medios audiovisuales y en las posibilidades que ofrecía el trabajo político sobre los mismos. En esto la televisión ocupaba un rol central, sin embargo, el monopolio televisivo del Estado dificultaba cualquier tipo de acción o de representación de los movimientos sociales antifranquistas.

No obstante, existían canales extranjeros muy interesados en cubrir estas lagunas. De ahí, que una acción cinematográfica como la del Grupo de Madrid se plantease en relación con el medio televisivo. Estas PFT buscaban en las televisiones extranjeras un escaparate privilegiado para las imágenes de las movilizaciones opositoras cuya representación desde la complicidad excedía los límites de lo permitido en el interior del Estado. Este trabajo recayó principalmente en las personas que delegaron su actividad exterior en París, especialmente en Pere I. Fages.

Tanto Andrés Linares ³² como Miguel Hermoso ³³ destacaron en nuestras conversaciones el papel de los medios televisivos extranjeros. Estas televisiones no se interesaban tanto por las películas elaboradas por el Grupo de Madrid sino que, sobre todo, hacían uso de sus filmaciones para ilustrar programas de carácter

³² Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

³³ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

informativo³⁴. Linares³⁵ y Hermoso³⁶ coinciden en destacar el papel de profesionales ligados con la televisión sueca. Hermoso mencionó especialmente el contacto, a través de Linares, de un periodista sueco que compraba este material y lo identifica como Leif Persson³⁷. Recordemos que la bibliografía que se ha ocupado de las PFT en Cataluña ha destacado la presencia de un periodista *freelance* sueco con este nombre (Berzosa, 2009: 53, Torrell, 2015). Además, en apartados previos de esta tesis doctoral se ha planteado y constatado el contacto con la televisión de ese país de iniciativas desarrolladas como PFT.

Las mencionadas detenciones de los trabajadores de TVE se recogen desde la solidaridad en un número extraordinario del *Boletín de Cine, Teatro y TVE* ('¿Somos compañeros?', 1972: 1-2), título que marca una nueva etapa de estas hojas sindicales en las que se incorporan los problemas de la gente del teatro. Este fue otro de los sectores en los que la oposición realizó un trabajo político. El periodista alemán Walter Haubrich, corresponsal en España, recordaba en un artículo publicado en el año 2006 en *El País* los sucesos del I Festival Internacional de Teatro de Madrid organizado por el Ministerio de Información y Turismo en 1970:

Durante la representación de *Play Strindberg*, de Friedrich Dürrenmatt, por el Zimmertheater de Tubinga (Alemania) en el teatro María Guerrero, una voz de mujer muy bien timbrada exclamó desde lo alto: 'Mientras estamos sentados aquí en el teatro, un consejo de guerra en Burgos prepara nueve penas de muerte contra jóvenes españoles y en las cárceles de España se encuentran muchos presos políticos. Exigimos una amnistía para los presos políticos' (Haubrich, 2006).

Esa 'voz de mujer muy bien timbrada' era la de la actriz Julia Peña, como escribe Haubrich (2006). En páginas anteriores nos hemos referido al artículo publicado en 1970 en el cual Nuria Pla, pseudónimo de Teresa Pàmies, escribía dentro de *Nuestra Bandera* sobre los sucesos de la SICAB derivados de la polémica en relación con *La Batalla de Annual* (Ricardo Franco, 1970) y los situaba en el

³⁴ Miguel Hermoso afirmó: 'los suecos y los franceses, que vieron muchas imágenes nuestras e italianos también, en Inglaterra sé que también se pasaron, pasaban un trocito nada más'. Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015. Andrés Linares también subrayaba que: 'ellos lo que quieren es la noticia calentita, o sea, pasa algo y que se les lleve cuanto antes, la sacan en un telediario, a lo mejor en un resumen semanal o en algún tipo de informativo y ahí muere'. Entrevista realizada en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

³⁵ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

³⁶ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

³⁷ Correo electrónico del 6 de octubre de 2015.

contexto de una jornada de lucha por la amnistía. Lo mismo sucede con este 'escándalo', así se califica en el texto (Pla, 1970: 36) del Teatro María Guerrero.

Julia Peña, que acabó detenida por su participación en el suceso anteriormente indicado, formó parte de la célula de actores y actrices del PCE (Maqua y Pérez Perucha, 2006: 153, Costa, 2006). En ella estuvieron Juan Diego, Elena Arnao, Gloria Berrocal y Ernesto Martín (Maqua y Pérez Perucha, 2006: 153³⁸, Costa, 2006). A lo largo de la entrevista con Miguel Hermoso, este hizo mención a la acción del Teatro María Guerrero, en la que afirmó haber participado y añadió también la implicación de la gente del cine en la acción³⁹. A lo largo de esta conversación, Hermoso señaló la militancia en el PCE de Arnao y Berrocal⁴⁰. Ambas formaron parte del tejido de complicidades que posibilitó el funcionamiento del GM. La casa de Gloria Berrocal⁴¹ sirvió de espacio para la filmación de la entrevista de Dolores Sancho, la viuda del obrero asesinado Pedro Patiño, sobre la cual se construye la primera película del GM *Patiño* (1971).

Entre los puntos de coincidencia que comparten Arnao, Berrocal, Linares, Maqua y Hermoso, estaba el hecho de haber sido estudiantes de la Escuela Oficial de Cine, al igual que Julia Peña. Andrés Linares y Miguel Hermoso afirman haber ingresado en el PCE durante el período que pasan en la EOC⁴². Las proximidades personales, unidas a una orientación política comunista y el incremento de los movimientos de oposición, del que el sector audiovisual no fue una excepción, formaron parte de la atmósfera que posibilitó la experiencia del Grupo de Madrid.

Javier Maqua⁴³ y Andrés Linares⁴⁴ recordaron a lo largo de nuestros encuentros sus respectivas expulsiones de la EOC tras un proceso de huelga que se llevó a cabo

³⁸ La entrevista fue realizada por Javier Maqua y Julio Pérez Perucha a Juan Diego, convertida en texto por José Luis Castro de Paz, estos señalan también dentro de la célula del PCE a Ernesto Martín. En el texto de Pedro Costa este no se menciona.

³⁹ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ En esta casa, Gloria Berrocal convivía con Javier Maqua, su pareja, entonces ausente de Madrid. Correo electrónico de Javier Maqua el 25 de septiembre de 2015.

⁴² En el caso de Hermoso, esto se recoge en el libro que le dedica Alberto Bermejo (Bermejo, 2007: 59). Andrés Linares comentó esto en la entrevista realizada para esta doctoral el día 13 de mayo de 2015.

⁴³ Entrevista realizada en Madrid el 7 de febrero de 2014.

en la escuela en protesta por la censura durante el represivo período de Juan Julio Baena. En capítulos previos nos hemos referido a la importancia de la contestación estudiantil y específicamente a la situación de agitación política que se vivió en la EOC durante estos años. Linares sitúa esta huelga en el marco más amplio de los procesos de lucha estudiantil que se estaban produciendo y recordando las expulsiones subrayó la inquietud que esta situación produjo por lo que suponía de dificultad para acceder a la profesión, al no haber podido obtener el título:

Nosotros, buscando una salida política al tema de la huelga, porque la huelga la promovimos digamos una minoría, fuimos secundados por casi todos los alumnos de la escuela pero no con el mismo empuje ni con el mismo entusiasmo, y era una gente que luego estaba muy preocupada por decir: 'Bueno y ahora nos han expulsado ¿Qué va a ser de nosotros?'. Entonces a través de Bardem, que era presidente de ASDREC, se les ofreció una salida diciendo que la ASDREC, que podía hacerlo, concedía el título de director a todos los expulsados de la escuela y eso fue lo que se hizo⁴⁵.

Juan Antonio Bardem también se refirió a esta situación del siguiente modo: 'saltándome a la torera toda normativa interna de la agrupación [está hablando de la ASDREC], fui dando ese carné profesional a todos los estudiantes de esa promoción' (Bardem, 2002: 157).

En las resacas de esta politización estudiantil, dentro de los procesos de incremento de la visibilidad de la lucha opositora, ante la imposibilidad de montar un grupo orgánico de cine en el PCE para la producción y difusión de contrainformación y asumiendo las PFT como forma de desarrollo emerge la actividad del Grupo de Madrid⁴⁶.

6.1.5. Los comienzos del GM

El 13 de septiembre de 1971 Pedro Patiño, albañil, residente en Getafe, activista de Comisiones Obreras y militante del PCE fue abatido por una bala procedente del arma de la Guardia Civil en Leganés después de haber sido descubierto junto con otros compañeros repartiendo octavillas en el contexto de un

⁴⁴ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

⁴⁵ Ídem.

⁴⁶ Entre las películas realizadas al margen 'de los represores y coercitivos cauces preestablecidos' Julio Pérez Perucha (1986: 13) incluye la película *Tiempo de cuaresma* (Andrés Linares, 1971). Linares se sitúa con ella en los territorios del cine marginal y toma como base su práctica censurada en la EOC. En la película actúa Gloria Berrocal y en ella colabora Javier Maqua. Este film de ficción se incluye en el Catálogo de la CdC fechado en noviembre de 1976.

proceso huelguístico. Algo que sirve para recordar el riesgo al cual se expuso la militancia antifranquista a la hora de hacer estas tareas ilegales de difusión de sus luchas. El cargo de 'propaganda ilegal' era uno a los que se enfrentaban también aquellos cineastas cuyas PFT se ocupaban de poner en imágenes y sonidos las acciones del activismo opositor. Precisamente, por este delito fueron condenados las personas que acompañaban a Patiño en el Tribunal de Orden Público (Sáez, 2010: 3).

En el número de *Mundo Obrero* publicado el 2 de octubre de 1971 se recoge en la primera página el asesinato de Pedro Patiño, aunque no como titular principal. El que protagoniza la cabecera es 'Una gran huelga' con los antetítulos 'Frente a la represión y al crimen' ('Una gran', 1971: 1). El texto que lo acompañaba se ocupa de destacar lo exitoso de la huelga de la Construcción que se celebró entre los días 13 y 20 de septiembre de 1970. En la parte de abajo se incluyó como segunda noticia un Comunicado del Comité Ejecutivo encabezado por la siguiente frase 'El puesto de combate que deja Patiño será ocupado por miles de trabajadores' ('Comité Ejecutivo, 1971: 1). El escrito comenzaba con el siguiente párrafo: 'Pedro Patiño Toledo, militante sencillo y abnegado del P.C. de España, ha sido vilmente asesinado cuando, cumpliendo su deber proletario, distribuía octavillas a favor de la huelga de la construcción en Madrid' (Comité Ejecutivo, 1971: 1). En el órgano del Comité Central del PCE se subrayaba de entrada su militancia en el partido, algo que también daba título a la semblanza que se incluía en el interior de la publicación: 'Pedro Patiño. Militante del P.C. de España'. Firmada por Marcos Ana, significativo militante comunista que puede hacer explícita su firma porque por entonces residía en París donde encabezaba el CISE.

El inicio de texto de Marcos Ana comenzaba del siguiente modo: 'Pedro Patiño ha muerto. Cayó asesinado por las fuerzas represivas de un tiro por la espalda, el 13 de septiembre, mientras alentaba a sus hermanos de clase. Pedro Patiño, activo organizador de Comisiones Obreras, era también militante del Partido Comunista de España' (Ana, 1971: 5). Se mencionaba de este modo su doble militancia en Comisiones Obreras y el PCE. En el contexto político en el que se produjo la violenta muerte de Patiño, no era extraño este doble activismo, dado que la militancia del PCE nutrió también el movimiento de comisiones y se convirtió en 'la fuerza hegemónica' en su seno (Molinero e Ysàs, 2007: 20). Como escriben los

historiadores Carme Molinero y Pere Ysàs sobre la presencia del PCE en Comisiones Obreras: 'la consistencia de su aparato clandestino y la temprana definición de una estrategia le otorgaron una primacía por la que, sin embargo, tuvo que batallar intensamente' (Molinero e Ysàs, 2007: 20).

En relación con las PFT cabe señalar que el autor del texto sobre Patiño, Marcos Ana fue uno de los militantes que había dado su testimonio de represión, con más de dos décadas de presidio y condenas a muerte, en la película *París, Junio 1971* (Comisión de Cine de Barcelona, 1971)⁴⁷. A lo largo del texto sobre Patiño su autor narra también el período que habían compartido los dos en el penal de Burgos. El suceso trascendió de la prensa clandestina y ocupó espacio en diferentes diarios que dieron sobre él un punto de vista heredado de la nota oficial, muy diferente por lo tanto, al expuesto en *Mundo Obrero*. El juez Ramón Sáez en su estudio sobre el proceso relacionado con Pedro Patiño 'en demanda de justicia en nombre de la familia' (Sáez, 2010: 1) y sobre el papel de su abogado defensor, Jaime Miralles, constata esto en un repaso informativo por algunos diarios y escribe sobre la denegación a la familia de su derecho de réplica:

el abogado Miralles ejerció en nombre de la viuda de Patiño el derecho de réplica frente a todos los diarios que publicaron la nota de la Dirección General de Seguridad. Los directores de los periódicos nacionales consultaron –consulta voluntaria se denominaba en los términos de la Ley de Prensa a tal mecanismo de censura previa, que prevenía un posible secuestro de la publicación– la conveniencia de su difusión a la Dirección Provincial del Ministerio de Información y Turismo, que dio una 'respuesta denegatoria'. Ningún medio aceptó la réplica de Miralles en la que negaba que Patiño hubiera agredido o tratado de desarmar a alguno de los agentes. (Sáez, 2010: 6).

Este panorama mediático explica la articulación de estrategias que se desarrollaron fuera de la legalidad para conseguir una información alternativa. La película del GM fue otra de las actividades que se propiciaron desde la oposición en este sentido. Una de esas alternativas populares a las comunicaciones de masa, por seguir el título de libro que editó José Vidal-Beneyto (1979). El GM abordó el suceso de

⁴⁷ Su intervención en el documental comienza del siguiente modo: 'Yo he pasado 23 años de prisión. Yo he dejado en los patios de las cárceles españolas toda mi juventud y la mitad de mi vida. Sin embargo, yo estoy conforme con mi vida. Ha sido una vida dura, pero la vida noble de un revolucionario y no cambiaría mi vida por ninguna otra. Sin embargo, cuando la gente piensa en mi cautiverio cree que lo más duro de mi existencia ha sido la prisión. No obstante, lo más duro ha sido mi libertad'. Para a continuación narrar las dificultades de adaptarse a la vida fuera de la cárcel tras su prolongada reclusión y reflexionar sobre los presos políticos destacando la necesidad de solidaridad.

Pedro Patiño, mostrando la posición de la familia y sus compañeros, al contrario de lo divulgado por la oficialidad, entraba dentro del ámbito de lo alternativo por su 'enfrentamiento y oposición de lo dominante' (Vidal-Beneyto, 1979: XVIII). En el caso del GM, desde su no pertenencia como estructura a ninguna organización, la emergencia de lo popular se producía en cuanto a su concepción de dar expresión a 'las expectativas producidas por y desde los grupo sociales de base' (Vidal-Beneyto, 1979: XXXIX), algo que se daba dentro de un tejido de complicidades, que se apoyó y salió adelante gracias a las afinidades ideológicas y personales.

En el dossier elaborado por los militantes comunistas de la CCB se afirma que el grupo de Madrid había iniciado diversos rodajes de manifestaciones 'e incluso un film completo "Patiño"' (Doc. 1). Efectivamente, el primer film que completa el GM es un cortometraje en 16 mm. sobre el asesinato de Pedro Patiño. La película se compone principalmente de la entrevista a Dolores Sancho, su viuda, con la que se ha podido contactar a lo largo de esta investigación y que, después de tantos años, ante lo traumático de lo sucedido y en la espiral de acontecimientos que se produjeron no recordaba ni tenía constancia de la filmación⁴⁸.

En su texto sobre cine militante español, Paulino Viota, que ha elaborado una de las escasas aproximaciones a esta película en la que se abordan también sus representaciones, destaca esto: 'Pero lo que constituye, como se ha dicho, la columna vertebral de este hermoso film es la entrevista con la esposa del obrero muerto. Se requiere mucho valor y mucha combatividad para aparecer a cara descubierta declarando contra la policía en aquellas circunstancias y en aquel momento histórico' (Viota, 1982: 11). Con esta afirmación Viota llama la atención sobre un aspecto que no es tangencial en el cine clandestino. Este hacía del secreto y la ocultación elementos centrales de sus usos y prácticas pero también de sus representaciones. Es habitual, como se verá en otras de las películas del GM, ocultar de algún modo la identidad de las personas entrevistadas o de las que se muestran en pantalla. Estrategia lógica si se querían evitar represalias futuras. Dolores Sancho, en cambio, se muestra en pantalla exponiendo su identidad lo que funcionaba a la vez como un desafío al orden establecido pero también como

⁴⁸ Nuestro agradecimiento a Dolores Sancho por atendernos y a la historiadora Rocío Navarro por facilitarnos su contacto.

estrategia de verosimilitud. Dentro de esta búsqueda de una mayor cercanía a la realidad, en un relato cómplice con las posiciones de la familia y los compañeros de Patiño frente a la versión de la oficialidad, entra la decisión de incluir entre las imágenes el Documento Nacional de Identidad del fallecido.

En su intervención Dolores Sancho aparece delante de un micrófono sentada en un sofá⁴⁹. Este eje central, la viuda de Patiño contando su sobrecogedora experiencia en relación a lo sucedido, desde el cual se construye el film, se va alternado con otras imágenes e intervenciones sonoras superpuestas a las imágenes. A lo largo de este cortometraje se utilizan recursos habituales para la construcción discursiva de las PFT con carácter de contrainformación como la utilización de una voz over, el uso de la imagen de noticias sobre lo que se está exponiendo, la utilización de otras imágenes, entre ellas las hay de las fuerzas del orden, de manifestaciones o de construcciones en desarrollo. La visualización de estos edificios por construir remiten al contexto laboral en el que se genera el conflicto, a su ubicación en el Madrid-Sur y a la condición de albañil de Patiño. En estas geografías del Sur de Madrid, el movimiento obrero y sus luchas se desarrollaron con intensidad durante esta época, algunas fueron recogidas por las cámaras de los miembros del Grupo de Madrid. Getafe, ciudad en la que Patiño residía, fue el foco de una intensa actividad opositora en este sentido (García Alcalá, 2007).

El año anterior a esta muerte violenta de Patiño, Paulino Viota había puesto en escena una cuestión inusual para una propuesta audiovisual de ficción, la acción de la militancia clandestina, dentro de su película *Contactos*, hecho que ya se ha mencionado en apartados anteriores. En ella Viota participó de las PFT pero, además, durante el tardofranquismo llegó a colaborar, de manera muy puntual, en algún rodaje del Grupo de Madrid⁵⁰. Durante el cambio político Viota realizó *Con uñas y dientes* (Paulino Viota, 1978), su debut en el largometraje en 35 mm., donde exploró las posibilidades de un cine político desarrollado dentro de los cauces legales en el cual abordó las luchas laborales. No es extraño que una película como

⁴⁹ A largo de la narración de Dolores Sancho, se introducen en ocasiones leves movimientos de cámara que interrumpen el estatismo.

⁵⁰ Así lo recordaba Julio Pérez Perucha en la entrevista realizada en Madrid el 2 de marzo de 2014 y también el propio Viota en una conversación telefónica mantenida el 30 de septiembre de 2015. Nuestro agradecimiento a Manuel Asín por propiciar este contacto con Paulino Viota.

Patiño llamase su atención y desde el recuerdo desde el cual está construyendo su relato sobre la película subraya como ‘especialmente emocionante –en un film que lo es todo entero– el momento en el que la mujer, con la fría serenidad y determinación que le da el dolor, sin concesiones a su propio sentimiento, narra el momento en que le dejaron por fin pasar junto al cadáver: a solas ante el esposo muerto, como un homenaje, entonó los primeros versos de *La Internacional*’ (Viota, 1982: 11). En su texto sobre la película del Grupo de Madrid, Viota también introdujo una referencia a los códigos sociales desde la vestimenta ‘el sencillo vestido enteramente blanco, lo que aparece como un luminoso desafío a la tradición negra española de luto y del dolor sin esperanza’ (Viota, 1982: 11). Al escrito de Paulino Viota, en relación con esta película, regresaremos en el capítulo dedicado a las problemáticas feministas.

Preguntado sobre el especial interés que muestran algunos de los trabajos del Grupo de Madrid en relación con Comisiones Obreras, Linares destacaba la proximidad entre el PCE y CCOO, pero subrayaba una vez más que su actividad partía de las relaciones personales y no de un vínculo formalizado⁵¹. Las obras que se muestran se filmaron en Getafe, pero no la entrevista a Dolores Sancho que se llevó a cabo en Madrid. Siguiendo el testimonio de Linares, la iniciativa surge de una militante del PCE, María Luisa Quesada, que les pone en contacto con la viuda de Pedro Patiño. A pesar de no recordar la filmación, Dolores Sancho afirma haber conocido a esta militante⁵². Ella también era del PCE y estuvo involucrada en el desarrollo del Movimiento Democrático de Mujeres. Sancho fue la que les dejó su documentación personal, como el DNI que muestran en pantalla⁵³. La actriz Gloria Berrocal, que entonces militaba en el PCE, prestó su casa para que se llevase a cabo la filmación⁵⁴ cuyo responsable fue Andrés Linares⁵⁵. Teniendo en cuenta que Javier Maqua estaba fuera de la ciudad⁵⁶, esta versión es compatible con la que

⁵¹ Entrevista realizada en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

⁵² Correo electrónico del 28 de septiembre de 2015.

⁵³ Entrevista a Andrés Linares realizada en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

⁵⁴ En esto coinciden los testimonios de Linares (entrevista realizada en Madrid el 21 de septiembre de 2015) y Javier Maqua por correo electrónico el 25 de septiembre de 2015.

⁵⁵ Entrevista con Andrés Linares en Madrid el 13 de marzo de 2015. Miguel Hermoso también apuntaba esta posibilidad en el encuentro con él en Madrid el 28 de junio de 2015.

⁵⁶ Javier Maqua por correo electrónico el 25 de septiembre de 2015.

indican los militantes comunistas de la CCB que hablaban de que el grupo de Madrid no era todavía una iniciativa unitaria en el momento que se realizó *Patiño* (Doc. 1).

Los controles que existían en los laboratorios provocaba que estos materiales se llevasen fuera del país a revelar. Es decir, el tejido de complicidades en el cual se sustentaron las PFT del GM desbordó desde sus inicios las geografías estatales. Su extensión no solo llegó a otros países sino que estas relaciones internacionales fueron las que posibilitaron que se desarrollase esta experiencia. Según Andrés Linares, fue Roma, antes que París, el primer lugar donde encontraron la red solidaria necesaria para llevar a cabo estas tareas: 'la primera vez que tuvimos necesidad de apoyo exterior lo conseguimos a través del PCI'⁵⁷.

La organización de UNITELEFILM fue la que facilitó todo el proceso. Aunque, de nuevo, Linares subrayaba el peso de las relaciones personales y las afinidades ideológicas en los contactos que posibilitaron este viaje: 'y todo se movía por eso, era como una red, pero una red digamos, por supuesto, de una identidad ideológica, es decir, éramos todos de izquierdas, militantes o lo que quieras (...) pero no era formal, no era de partido a partido'⁵⁸. Siguiendo su testimonio, en Italia se produjo el revelado, la edición y el tiraje de las primeras copias en relación con el material filmado para *Patiño*. En el Archivo Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD), que hereda el fondo de UNITELEFILM, se puede consultar actualmente una copia de la película que tiene además la particularidad de estar doblada al italiano.

Patiño aparece también en el documento que elaboraron en 1978 Claude Thiébaut y Brigitte Dornès sobre los fondos que había en relación a España en UNICITÉ⁵⁹. En Ciné-Archives, que heredó su depósito, hay una copia de la película. La documentación consultada sobre la DECO constata que en las filmaciones que se pensaban distribuir desde París ya estaba en 1972 con el nombre de *Huelga de la*

⁵⁷ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

⁵⁸ Ídem.

⁵⁹ Ciné-Archives, *Espagne*, 28/IX/1978 Claude Thiébaut et Brigitte Dornès. *Note relative aux Archives: ESPAGNE*.

*Construcción en Madrid (Patiño)*⁶⁰. En el interior del Estado fue distribuida por El Volti⁶¹ y, como el resto de películas propiciadas por el Grupo de Madrid que se mencionan dentro de la muestra de análisis, se incluye en el catálogo de distribución del Colectivo de Cine de Madrid (CCM) elaborado en 1976 y que procede del archivo personal de Tino Calabuig. Lo reproducimos en el anexo documental (Doc. 8) y evidencia que el CCM heredó para su difusión el material precedente del GM. Ahí aparece con la denominación de *Muerte de Pedro Patiño*.

El giro hacia París como epicentro exterior se produjo en los trabajos posteriores. Allí recuerdan haber estado para labores relacionadas con la actividad del GM Andrés Linares⁶², Miguel Hermoso⁶³ y Javier Maqua⁶⁴, este último afirma haber sido acompañado por Francisco Llinás. Todos ellos hablaron de Pere I. Fages en relación con su viaje. El historiador del cine Alberto Berzosa defiende sobre estos contactos que: ‘de los madrileños fue Andrés Linares quien tuvo una relación más continua con los catalanes y con París (...)’ (Berzosa, 2009: 52). Por otro lado, Linares⁶⁵ y Hermoso⁶⁶ señalan de sus incursiones parisinas a Brigitte Dornès y su labor como montadora en trabajos del GM. Además estos dos cineastas constatan también, en relación con la actividad del GM, la presencia de Miguel Ibarrondo en París. Del panorama que dibujan estos testimonios se puede deducir un núcleo central para los contactos del Grupo de Madrid en París que estaría constituido por Fages, Dornès e Ibarrondo y contaría con la complicidad de CISE. Los tres salen a relucir en el relato de Adolfo Garijo sobre su viaje a la capital francesa en 1976 para la edición de *Vitoria* ya dentro de una experiencia posterior, la del Colectivo de Cine de Madrid (CCM)⁶⁷. Además Tino Calabuig, también del CCM, pone en relación al

⁶⁰ CDM, Fondo documental de la ATEES, 002-001, 9/10/1972 *Carta de DECO a ATEES*.

⁶¹ Aparece en su catálogo con el nombre de *La muerte de Pedro Patiño* (Mestman, 2004), se conserva así catalogada en Filmoteca de Catalunya.

⁶² Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

⁶³ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

⁶⁴ Entrevista realizada en Madrid el 7 de febrero de 2015.

⁶⁵ Entrevista realizada en Madrid el 26 de marzo de 2015.

⁶⁶ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

⁶⁷ Entrevista realizada en Aranjuez el 11 de abril de 2015.

‘grupo de París, Pere Fages y Mikel Ibarrondo’ con los contactos con televisiones extranjeras⁶⁸.

En el dossier elaborado por los militantes comunistas de la CCB se puede leer que la delegación exterior de este colectivo barcelonés y del grupo de Madrid, a efectos de sus relaciones con las televisiones, y también con el partido, recayó en ‘Brigitte Dornès, Pere Fages y Miguel Ángel’ (Doc. 1). Algo que, además de ser otro elemento más hacia la identificación de Miguel Ángel con Miguel Ibarrondo, señala que el GM delegaba en este grupo de militantes de París la principal fuente financiación que derivaba de su actividad, la venta de las filmaciones a los medios televisivos extranjeros. La proximidad del grupo de París con el CISE y la delegación en ellos para las relaciones con el partido, el PCE tenía en la capital francesa su principal centro de operaciones en el exilio y desde allí emanaba el poder ejecutivo de Carrillo, aseguraba que las filmaciones que se enviaban a las televisiones extranjeras no contradijeran las líneas políticas del PCE.

6.1.6. Aquel conflictivo curso

En los comienzos de los años setenta el movimiento estudiantil seguía siendo uno de los principales focos de disidencia para el sistema establecido, a pesar de padecer el incremento de la represión que propiciaron las políticas de Luis Carrero Blanco (Ysàs, 2004: 35). El historiador Pere Ysàs constata documentalmente la preocupación que el movimiento estudiantil despertó en la oficialidad franquista del momento (Ysàs, 2004: 34-40) e incluye en su relato histórico la referencia a una intervención del miembro del Consejo Nacional del Movimiento Carlos Iglesias Selgas, en el que este observa, en palabras de Ysàs, que ‘las revueltas de los estudiantes habían alcanzado su punto culminante en Madrid en el curso 1971-1972’ (Ysàs, 2004: 38-39). Un contexto de protestas a cuyos motivos previos se sumaron la reacción crítica ante la Ley General de Educación (Ley 14/1970)⁶⁹ y otros sucesos que relata el film *Universidad 71-72* (Grupo de Madrid, 1972)⁷⁰.

⁶⁸ Entrevista realizada el 18 de enero de 2013.

⁶⁹ La voz over de *Universidad 71-72* la identifica como la causa fundamental de la movilización.

⁷⁰ Como la prohibición de un homenaje a Pablo Picasso en la universidad madrileña y la consiguiente detención del crítico de arte José María Moreno Galván. Picasso, que fue presidente de honor del CISE, era un icono de la cultura antifranquista y su arte fue objeto de agresiones de grupos

El GM dedica esta película a ese conflictivo curso, así lo destaca la voz over en el inicio, desde una perspectiva no exclusivamente pero sí predominantemente madrileña, aunque a lo largo del film utiliza también rodajes hechos en Cataluña no realizados por este colectivo. A nivel político, en este film ya se puede constatar una cierta aspiración unitaria. Se muestran pintadas y se señalan convocatorias del PCE, pero también del comunismo organizado políticamente fuera de este partido⁷¹. La izquierda del movimiento estudiantil no estaba cohesionada y en la agitación universitaria encontraron un lugar para su desarrollo otras fuerzas comunistas de diverso signo. En su reflexión sobre este trabajo, Miguel Hermoso explicaba *Universidad 71-72* diciendo que: 'donde había más saltos y donde había más actividad era en la Complutense' y destacó la frecuencia con la que iban a rodar allí⁷², no siempre consiguiendo un material válido para sus películas. Algo que dependía también de la presencia policial y de las condiciones de seguridad con las que contaban

Para la construcción de *Universidad 71-72* se acude a las estrategias habituales de las películas elaboradas desde las PFT de no ficción que poseían una aspiración contrainformativa. A modo de compendio se han identificado, en relación con ella, diez modos de hacer cine habituales a los que recurre el Grupo de Madrid durante su actividad recurriendo a ellos en otros de sus trabajos. Algunas de estas estrategias han sido ya mencionadas en las líneas y apartados anteriores:

1. El formato de 16 mm.
2. El uso de una voz over que presenta la problemática y guía el discurso.
3. La utilización de entrevistas.
4. La inclusión de imágenes fijas para ilustrar la información que está proporcionando la voz over y cubrir así las lagunas de las cuestiones sobre las que no se han podido obtener filmaciones.

ultraderechistas. Esta película del GM incluye el que se produjo en la Galería Theo en el contexto del noventa aniversario de Picasso. La voz over afirma que el atentado correspondió a los Guerrilleros de Cristo Rey y los identifica con miembros de la Brigada Político Social, es decir, con un cuerpo policial. En un sentido similar el artículo que se publicó en *Mundo Obrero* sobre el vandalismo que sufrió este espacio artístico llevaba el título 'Los comandos de... la Policía' ('Los comandos', 1971: 6).

⁷¹ Aunque la que se indica como una convocatoria de la organización universitaria del PCE, tiene más peso en el relato que a la que se identifica como una convocatoria la Liga Comunista.

⁷² Entrevista en Madrid el 28 de junio de 2015.

5. La visibilización de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado y de sus medios como ilustración de la situación represiva.
6. El rodaje de manifestaciones y la captura de saltos, de cuya celebración se había recibido información previa. A su vez, los organizadores debían de informar de que se iba a producir una filmación en ellos. De no ser así, los cineastas corrían el riesgo de ser agredidos por los propios manifestantes.
7. La inclusión de filmaciones de las que no son autores los responsables de la película.
8. El uso de métodos de filmación determinados por la seguridad de los cineastas.
9. La aparición en pantalla de noticias de prensa relacionadas con la problemática que se está tratando.
10. La introducción de motivos visuales y sonoros que remiten a las culturas del antifranquismo.

Uno de los motivos visuales recurrentes, que también se incluyen en *Universidad 71-72*, son las pintadas, como expresión popular de las protestas, bien haciendo referencia a sus proclamas o a sus organizaciones. Dentro de esta película no se incluyen los sonidos procedentes de la radio policial, como sí sucede en otros trabajos del GM, aunque como elementos sonoros de la cultura del antifranquismo funcionan los temas interpretados por Elisa Serna. Si bien no resulta extraño en este tipo de películas la presencia de la canción protesta, no es tan común que se testimonie visualmente los disturbios violentos de los manifestantes. En este caso no se llega a la explicitud de filmaciones como *Manifestación de solidaridad con Vietnam* (CCB, 1972) y no se ruedan sus procesos sino sus resultados incruentos, cristales rotos de instituciones oficiales o coches volcados.

En las filmaciones de *Universidad 71-72* se pueden observar algunas de las tácticas recurrentes de las filmaciones que están determinadas por el hecho de preservar la seguridad de los cineastas. Por ejemplo, la filmación desde un coche. También se acudía al rodaje desde puntos altos. Estos últimos permitían además obtener planos generales especialmente adecuados para transmitir la afluencia de gente a una convocatoria. Al contrario de lo que sucedía en *Patiño* con la intervención de Dolores Sancho, en *Universidad 71-72* se busca preservar el anonimato de las personas que intervienen en las entrevistas. Los estudiantes que dan sus

reflexiones son presentados por la voz over, pero únicamente mencionando el tipo de estudios que cursan, y se muestran en penumbra. Además, se interviene sobre las fotografías para que no se reconozcan a los manifestantes, aunque este procedimiento no se lleva a cabo en las filmaciones de saltos y manifestaciones⁷³. El uso de imágenes fijas en la película entra dentro de los recursos habituales señalados para las PFT que desarrollaron en esta época con una aspiración de contrainformación, cubriendo aquellas cuestiones de las que no hay filmaciones y también cumplen su función de estrategias de verosimilitud, por ello se acude al uso de noticias que ilustran la problemática que se está tratando.

Universidad 71-72 se incluye en el catálogo de distribución del Colectivo de Cine de Madrid elaborado en 1976. También se encuentra una copia en Ciné-Archives, que se puede identificar como herencia de UNICITÉ⁷⁴. Pere I. Fages recordaba como característica específica del GM el hecho de que el material filmado llegaba a la capital francesa sobre todo por tren⁷⁵. Linares señaló la complicidad de algunos trabajadores ferroviarios que facilitaban estos envíos desde Madrid⁷⁶, algo en lo que coincide con Fages⁷⁷. Además de la propia estructura organizada en París, el cambio de Roma a la capital francesa como epicentro exterior de la actividad del GM se explicaba también por esta mayor facilidad de comunicaciones. Sobre estas relaciones internacionales, Pere I. Fages señaló que tuvo contactos con el PCI pero aunque ‘tenían más medios y políticamente eran más abiertos. Nosotros estábamos en París y nuestro aliado natural estaba a la vuelta de la esquina’ (Berzosa, 2009: 93).

6.1.7. Presos y prisiones

El interior de las cárceles franquistas era uno de los espacios cuya visibilidad presentaba una mayor dificultad. En el caso de *Universidad 71-72* se acuden a imágenes fijas para ilustrar su interior. *Presos (Prisons)*, Grupo de Madrid,

⁷³ Al menos en la copia que se toma como base para este análisis, procedente del fondo de Andrés Linares y tampoco en la que se conserva en el AHPCE. Lo que sí que sucede es que los propios manifestantes en algunas de ellas se tapan los rostros buscando no ser reconocidos.

⁷⁴ Ciné-Archives, *Espagne*, 28/IX/1978 Claude Thiébaud et Brigitte Dornès. *Note relative aux Archives: ESPAGNE*.

⁷⁵ Intervención de Fages en el cuarto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

⁷⁶ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

⁷⁷ Intervención de Fages en el cuarto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

1972) utiliza esta estrategia para la articulación de su relato, es predominantemente un fotomontaje que se elabora a partir de un material obtenido clandestinamente en la prisión de Carabanchel (Madrid) y que dio lugar a una película en 16 mm. Esta obra de no ficción tomó forma en Francia y tiene una duración cercana a los trece minutos. Las imágenes llegaron a la capital francesa gracias al Grupo de Madrid⁷⁸. El premio de la Federación de periodistas de la RDA obtenido tras su participación en el festival de Leipzig, encuentro cinematográfico cuyas connotaciones se han mencionado en apartados anteriores⁷⁹, y la ficha del catálogo de UNICITÉ para su distribución, confirman que su realización se llevó a cabo en 1972⁸⁰.

En la catalogación de UNICITÉ se habla de *Presos* como un 'reportaje fotográfico' [reportage photographique], consta la producción del CISE⁸¹ y en su realización se acude a la fórmula genérica de colectivo [collectif]⁸², sin indicar una denominación más específica. A partir de la consulta de los documentos conservados en Ciné-Archives sobre la película se constata su existencia legal en Francia, donde obtuvo además una 'mención de calidad' [mention de qualité] del ministerio de cultura en 1973⁸³. Una película que no contaba con existencia legal dentro de España se había enfrentado en otro país a los procesos burocráticos para obtener esta mención. Un material clandestino en el interior del Estado era reconocido, en cambio, por una institución oficial francesa.

Para posibilitar estos marcos legales, Jacques Bidou, de UNICITÉ, es el que consta oficialmente como director, pero él mismo atribuye la realización de la película a la militancia española⁸⁴. En varios documentos, como la autorización de producción,

⁷⁸ En esta versión coincide Pere I. Fages que estaba en París (Berzosa, 2009: 100) y Andrés Linares del GM en la entrevista realizada el 26 de septiembre de 2015.

⁷⁹ Sobre este festival, Andrés Linares señaló que: 'allí se daba a conocer y normalmente eran vendidos a varias televisiones. Esto servía para sensibilizar a la opinión pública extranjera' (Antolín, 1978b: 65). De acuerdo con la información que se proporciona al final del artículo sobre Andrés Linares escrito por Matías Antolín, *Presos* no fue la única película galardonada en festivales internacionales. Entre los premios que se mencionan de los recibidos por las experiencias colectivas en las que participó Linares, está uno en el festival de Grenoble para *Universidad 71-72* (Antolín, 1978b: 69).

⁸⁰ Ciné-Archives, archivador Espagne, carpeta de *Prisons*.

⁸¹ El crédito inicial de la película es precisamente del CISE.

⁸² Ciné-Archives, archivador Espagne, carpeta de *Prisons*.

⁸³ Ídem.

⁸⁴ Entrevista realizada en París el día 10 de junio de 2014.

aparece en el apartado de montadora Geneviève Louveau. Sin embargo, Brigitte Dornès afirmó haber sido la responsable de su montaje⁸⁵, algo hacia lo cual también apuntan Andrés Linares⁸⁶ y Pere I. Fages (Berzosa, 2009: 100). Por la labor previa de montaje en trabajos relacionados con la oposición española, parece lógica la implicación de Dornès en un proyecto como *Presos*. Esta situación hace que se tome en consideración sobre este punto su testimonio⁸⁷, dado que, además formaba parte del núcleo central del grupo de París cercano al CISE, iniciativa que tampoco aparece en la documentación oficial como productora. La que figura, para favorecer los trámites, es la sociedad cinematográfica del PCF.

En el catálogo de filmes para distribución del Colectivo de Cine de Madrid elaborado en 1976 se hace mención a una película con el nombre de *Presos* que tendría sonido en castellano (Doc. 8). No obstante, las versiones que se han podido consultar de la películas son la que se conserva en Ciné-Archives, en cuya web está colgada para consulta libre⁸⁸, y la del AHPCE. La primera utiliza una voz over en francés y la segunda está sin sonido. Los intertítulos de las dos copias están en francés. En ellos se denuncia que había cientos de prisioneros que son recluidos en las cárceles españolas por sus actividades políticas y sociales, sin obtener un estatuto de presos políticos. Además se hace mención a la censura a la que eran sometidas tanto su correspondencia como sus visitas. En la parte final, los intertítulos subrayan la pluralidad ideológica y sectorial de este tipo de presos, destacando como característica común su antifranquismo. Además recogen la petición de amnistía como algo que está deviniendo en una exigencia popular en España. Estas cuestiones entraban de lleno dentro de las líneas políticas del PCE, que no aspiraba a la unión exclusiva de las fuerzas comunistas sino a propiciar el Pacto para la libertad al que se sumasen corrientes diversas del antifranquismo, como ya se ha estudiado en capítulos anteriores. Entre las principales proclamas y objetivos políticos de este partido estaba la lucha por la amnistía.

⁸⁵ Así lo recoge el libro de Alberto Berzosa (2009: 102).

⁸⁶ Entrevista realizada en Madrid el 26 de septiembre de 2015.

⁸⁷ A pesar de que en un folio manuscrito conservado en Ciné-Archives su nombre aparece tachado en el apartado de edición y es sustituido por el de Geneviève Louveau. Ciné-Archives, archivador Espagne, carpeta de *Prisons*. Ni Louveau, ni UNICITÉ, pero sí CISE, ni Bidou, por las razones explicadas, aparecen en los créditos de las copias consultadas.

⁸⁸ Recuperado 30 de septiembre de 2015 de: <http://www.cinearchives.org/recherche-avancee-424-289-0-0.html>

Junto con el trabajo sobre imagen fija que sirve como elemento central del cortometraje, en la parte final se incluye la filmación de una protesta en la que hay una pancarta en la que se puede leer Amnistía. Esta filmación no la realizó el Grupo de Madrid y se atribuye a la CCB (Torrell, 2015), forma también parte del material que se tomó de las experiencias militantes catalanas para *Universidad 71-72*. Otra de las coincidencias entre los dos trabajos audiovisuales es que se recurre a Elisa Serna para la banda sonora. La canción que interpreta en *Presos* se basa en un poema de Miguel Hernández, incorporando así la presencia de un poeta que militó en el PCE, luchó en el frente republicano y murió en una cárcel, hecho al que hace mención la voz over, después de la victoria del bando nacional.

En un sentido similar, de aspiración genealógica, funciona la inclusión de los escritos de Marcos Ana, que además dirigía el CISE, la institución que había propiciado la película, y José Luis Gallego, otro poeta y militante comunista que sufrió casi dos décadas de encarcelamiento. En el penúltimo intertítulo de *Presos*, antes del cierre con uno precisamente sobre CISE, se lanzaba una exclamación de ayuda, en este caso hacia los presos políticos antifranquistas. Así, en pantalla, se puede leer un exclamativo ¡Ayúdales! [Aidez-les!]. En plena guerra civil española Joan Miró había plasmado una petición de ayuda en francés en su obra gráfica *Aidez l'Espagne* (1937), algo que recogió Portabella en *Aidez l'Espagne* (Miró 37), película ya comentada que aparece también en la catalogación de UNICITÉ⁸⁹ y en el dossier de los militantes comunistas de la CCB conservado en el AHPCE (Doc. 1).

En 1972 activistas de las Comisiones Obreras fueron detenidos en el Convento de los Oblatos de Pozuelo de Alarcón (Madrid), lugar en el que habían convenido tener una reunión de la Coordinadora General de este sindicato. En una de las investigaciones en la que aborda la movilización obrera el historiador Pere Ysàs destaca que:

los grupos obreros antifranquistas más activos, en primer lugar y en especial el PCE, tuvieron un papel decisivo en la extensión de las CC.OO. y en algunos lugares y momentos pugnaron por su liderazgo. Para el PCE constituía la primera concreción

⁸⁹ Bajo el nombre de *Miró i la guerra*. Ciné-Archives, *Espagne*, 28/IX/1978 Claude Thiébaud et Brigitte Dornès. *Note relative aux Archives: ESPAGNE*.

exitosa de su política de movilización social contra la dictadura, de acción unitaria y de 'reconciliación nacional' (Ysàs, 2008: 181).

Si el PCE aspiraba desde el *Pacto para la libertad* a la política unitaria, CCOO fue de hecho la expresión práctica de una confluencia política diversa, no solo del PCE aunque su militancia tuvo el mayor protagonismo, que apoyó su actividad en un tejido de complicidades, en el cual los abogados laboristas jugaron un papel destacado, y que implicó también a sectores de la Iglesia católica⁹⁰ (Ysàs, 2008: 181-182).

Los inicios de la década de los setenta son para la lucha obrera un período de 'conflictividad creciente' (Ysàs, 2004: 101) y esta acción policial hay que contextualizarla dentro del incremento de la represión a la que se estaba sometiendo a esta organización por su carácter movilizador. Ya se ha citado el caso de la muerte violenta de Pedro Patiño. Dentro del discurso de Dolores Sancho en la película del GM se hace mención a otros casos como el que sucedió en Granada. En esta ciudad fueron asesinados por disparos policiales tres obreros en el marco de una acción huelguística. Estos hechos no son los únicos y la represión a la lucha obrera se salda en esos inicios de los años setenta con muertes violentas también en otras geografías del Estado español (Ferrol, Barcelona...). Estas acciones represivas, como indica Pere Ysàs dieron lugar 'a amplias protestas, incluidas huelgas generales, locales, críticas y condenas desde instancias muy diversas de la sociedad española y también del extranjero' (Ysàs, 2004: 101-102).

La reacción ante la detención de los miembros de la Coordinadora Nacional en Pozuelo de Alarcón no fue una excepción y a raíz de ella se despertó una amplia campaña de solidaridad internacional⁹¹. No se trataba del apoyo a un partido político comunista como el PCE, aunque este se esforzase por situarse en el territorio más amplio del antifranquismo, propiciase dentro de él la confluencia y pusiese su aparato al servicio de la solidaridad con los detenidos, sino de la lucha de derechos básicos de los trabajadores, reconocidos en las democracias occidentales, lo cual ampliaba la base social solidaria con la protesta. En este contexto de acción de

⁹⁰ La propia detención mencionada de los activistas de Comisiones Obreras se produjo en un convento y uno de los detenidos era sacerdote, Francisco García Salve.

⁹¹ En el texto que dedica Francisco Gago Vaquero al Proceso 1001 se puede comprobar el grado de internacionalización que alcanzó (Gago Vaquero, 2013-2014).

solidaridad internacional es en el cual hay que entender las acciones que desarrolló el GM en relación con el conocido como 'Proceso 1001'⁹². Esta denominación sirve de título para la película que realiza el Grupo de Madrid en relación a estos sucesos. En el catálogo de El Volti aparece para su distribución una copia en 16 mm. (Mestman, 2004) y también en el catálogo de films para distribución del Colectivo de Cine de Madrid (Doc. 8). Tanto la ficha de catálogo del AAMOD, como el título de la versión de la copia que se conserva en Italia, apuntan hacia el CISE como la entidad que propició la producción.

Las copias que se han podido consultar en cinetecas son las que se encuentran depositadas en la Filmoteca de Catalunya⁹³ y en el AAMOD en Roma. Al contrario de lo que sucedía con *Patíño*, la versión que se encuentra en Italia de *Proceso 1001* (Grupo de Madrid, 1973) no utiliza el idioma italiano sino que se conserva en su totalidad en español, tanto a nivel sonoro como de intertítulos. No hay constancia de ninguna copia en Ciné-Archives (París). A pesar de esto, París salió en el relato de Javier Maqua, quien recordaba un viaje a la capital francesa junto con Francisco Llinás en relación con el labor de montaje de *Proceso 1001*, señalando discrepancias ideológicas entre su propuesta y el resultado final⁹⁴. Andrés Linares también recordaba la capital francesa a propósito de la edición de *Proceso 1001*⁹⁵. A lo largo de esta película se utilizan los recursos habituales para la construcción discursiva de las películas desarrolladas desde las PFT con carácter de contrainformación identificadas en *Universidad 71-72*.

Proceso 1001 se abre con un intertítulo que hace referencia a los años a los que fueron condenados. El dato⁹⁶ procede de la condena en primera instancia, dado que en la segunda condena se rebajaron los años de prisión considerablemente (Gago Vaquero, 2013-2014). A continuación se suceden en pantalla los apellidos de los

⁹² El sumario era el 1001/1972.

⁹³ Previamente, habíamos conocido la película gracias al crítico Casimiro Torreiro a partir de un material digitalizado de Comisiones Obreras de Barcelona. Nuestro agradecimiento a Torreiro por propiciar este primer conocimiento de la película.

⁹⁴ Entrevista realizada en Madrid el 7 de febrero de 2014.

⁹⁵ Entrevista realizada en Madrid el 26 de septiembre de 2015.

⁹⁶ La suma del historiador Gago Vaquero es de 161 años, 4 meses y 5 días. El intertítulo redondea a 162 años. Este dato, se añade al título de *Proceso 1001* en la denominación bajo la cual está catalogada la película en el AMOOD.

que fueron denominados como los 10 de Carabanchel. La voz over sitúa la problemática y va presentando por sus nombres, profesión e implicaciones en las luchas laborales a cada uno, mencionando sus períodos y causas de reclusión previas y lo que se les pide de condena. Después de esta presentación lo que se muestra es una filmación de fachada el Tribunal de Orden Público, donde van a ser juzgados y condenados estos sindicalistas, sobre ella se superpone la voz over que cita las palabras del fiscal. A ella se contrapone el testimonio de un activista en penumbra para no ser reconocido, recurso que ya había sido utilizado en *Universidad* 71-72. Este tipo de alternancia se repite en otros momentos de la película y en relación a otras personas pero en un mismo sentido, el presentar desde un montaje alterno dos discursos que chocan, el de la oficialidad franquista frente al del activismo laboral. Este enfrentamiento se realiza también con fines didácticos, sirve para presentar la historia y actividad de las Comisiones Obreras.

Este didactismo está también en la pregunta que formula la voz over de ‘¿Por qué luchamos?’ la respuesta no apela a las problemáticas laborales concretas, a ellas se suman otras luchas políticas como ‘la libertad de todos los detenidos políticos y por el regreso de todos los exilados’, como menciona la voz que guía el discurso. Para ello, los referentes de comparación son la ‘vida socioeconómica de los países democráticos’, la ‘Declaración de Derechos del Hombre’, ‘el contenido de la convención número 87 de la Organización Internacional del Trabajo’. Con ello se buscaban marcos de legitimación internacional desde los cuales presentar el franquismo como una excepcionalidad. En un sentido inverso, se plantean en la película diversos ejemplos de la represión del movimiento obrero, que afectaron a otras organizaciones sindicales como la Unión General de Trabajadores y la Unión Sindical Obrera, así se menciona, y a sectores profesiones, se cita a los abogados laboristas. A través de una sucesión de intertítulos se presenta en cada uno de ellos el año, el lugar y el número de trabajadores muertos desde 1970 hasta 1973. Una procesión de imágenes que evidenciaban la violencia policial a la que estaban siendo sometidas las luchas laborales. El Proceso 1001 no aparecía de este modo como una excepción sino como un suceso más dentro de un proceso de mayor recorrido, la vulneración sistemática de los derechos básicos de los trabajadores y trabajadoras durante el franquismo y su violenta represión.

En este trabajo se acude a dos estrategias planteadas en líneas anteriores. La primera, presente en algunas PFT de carácter de contrainformación, es la utilización de sonidos de la radio de la policía que son acompañados de filmaciones de los cuerpos policiales. En esta obra terminan superponiéndose a una fotografía de Enrique García Ramal, Ministro de Relaciones Sindicales en ese momento. La represión policial se ligaba así a través de esta relación audiovisual a la intervención política. Dentro de la alternancia discursiva previamente señalada, utilizada para confrontar y desmotar las afirmaciones de la oficialidad, se contraponen la respuesta de este ministro con las declaraciones del detenido Marcelino Camacho, militante del PCE, líder sindical y uno de los 10 de Carabanchel al que se le pedía la condena más alta. Ambas declaraciones, la del ministro y la del sindicalista represaliado, son presentadas a través de la voz over. En la búsqueda de una mayor credibilidad se incluye la imagen de la carta manuscrita firmada por Marcelino Camacho.

Otra estrategia de las habituales en el GM es la presencia en pantalla de noticias. En este caso con el claro propósito de mostrar la oposición internacional que se estaba dando ante el Proceso 1001. En la película se incluye además la filmación de un acto de solidaridad organizado por CISE y el *Socorro popular francés* [Secours populaire français] en la *Mutualité* de París. La cámara se preocupa de recorrer la sala para mostrar que estaba llena. De este evento se recogen las intervenciones de Fernando Arrabal, que había estado preso en Carabanchel, Ángela Martínez y Josefina Samper. Estas últimas aparecen mencionadas por el apellido de sus maridos, Julián Grimau y Marcelino Camacho, respectivamente. El primero había sido un militante del PCE sentenciado a muerte y posteriormente ejecutado por el franquismo en 1963.

Esta forma de referirse a Martínez y Samper, borrando sus propios apellidos y transfiriendo la identidad de sus maridos, si bien las hacía más fácilmente reconocibles entre la militancia y podía entroncar con una práctica social asumida, también en el país en el que se estaba celebrando el acto, las situaba en la posición de una militante subsidiaria que cobraba identidad no tanto por el desarrollo de su propio activismo sino en relación con la llevada a cabo por sus esposos represaliados. Precisamente, en el artículo que completa la página sobre esta información en *Mundo Obrero*, que también utiliza las denominaciones de Ángela Grimau y Josefina Camacho ('Libertad para', 1973: I), se habla de 'la incorporación

de la mujer a la lucha política' (Sara, 1973: I) en un texto extraído del Boletín interno del PCE en Suiza y centrado en la emigración a este país. El escrito se hace con el siguiente objetivo 'para que nuestros esfuerzos hacia las mujeres den el máximo rendimiento posible' (Sara, 1973: I) y se señala que el PCE debe de favorecer las reivindicaciones de la mujer y su formación para asumir puestos de responsabilidad, pidiendo para ello la formación de 'grupos de trabajo o Comisiones de Estudio para abordar el problema de la opresión de la mujer **je imprimir un auténtico viraje de 180 grados en la cuestión femenina!**' (Sara, 1973: II), la negrita es original. En capítulos posteriores nos referiremos a las fricciones entre militancia comunista y género en relación con nuestro objeto de estudio.

En los procesos de circulación de motivos y rodajes, la película incluye filmaciones hechas por activistas catalanes. Ya se ha mencionado en capítulos anteriores la inclusión en este film de imágenes de la concentración de Sant Cugat del primero de mayo de 1973 y la significación que esta tuvo. Además sobre las imágenes se acompañan de una canción en gallego de *Voces Ceibes*⁹⁷, colectivo musical que había aparecido en la película *Amnistía que trata de España*. Propuestas anteriores como *Presos y Universidad 71-72* ya habían incluido el uso de fotografías realizadas en el interior de la cárcel, como también se hace en *Proceso 1001*. En esta película se acompañan con un rodaje en color del exterior del penal. Faltaba, entonces, conseguir filmaciones en su interior. Había el precedente de introducir un dispositivo para obtener imágenes, se trataba ahora de convertir esas prácticas fotográficas en prácticas fílmicas dentro de uno de los espacios icónicos de la represión franquista. Una geografía vedada para su representación. Algo que finalmente se logró y así se puede constatar en las imágenes en *La lucha Obrera en España*, el siguiente trabajo del Grupo de Madrid.

La dificultad para organizar una filmación de estas características iba ligada también a su grado de clandestinidad. Una estrategia de protección en las acciones clandestinas era precisamente la fragmentación del conocimiento sobre la mismas. De ahí la dificultad de reconstruir lo sucedido. Sin embargo, los testimonios ofrecen

⁹⁷ Al margen de la significativa presencia de la canción en la parte final de la película, la mención a la realidad plurilingüística es tangencial. En la filmación de la *Mutualité* una pancarta en gallego pide la liberación del militante del PCE y Comisiones Obreras, Rafael Pillado, histórico trabajador de la Bazán ferrolana.

indicios que, cuando menos, permiten señalar ciertas dinámicas con respecto a este suceso. En ningún caso, nuestra aportación cierra la investigación, más bien al contrario, pretende abrir vías futuras para un mayor conocimiento de esta experiencia. Al recuerdo de Fages (Berzosa, 2009: 93-94) vinculado al grupo de París, sumamos desde el Grupo de Madrid, el de Andrés Linares⁹⁸ y el de Miguel Hermoso⁹⁹. Además añadimos también el de Eduardo Saborido¹⁰⁰, Nicolás Sartorius¹⁰¹ y Miguel Ángel Zamora¹⁰². La aportación de estos tres últimos resulta especialmente significativa porque supone contactar con los protagonistas de la filmación en el interior de Carabanchel. Saborido, Sartorius, y Zamora, militantes del PCE y activistas de CCOO, fueron condenados en el Proceso 1001 a 20, 19 y 12 años de prisión respectivamente, las de Saborido y Sartorius fueron rebajadas posteriormente a cinco años y la de Zamora a 2 años, 4 meses y un día (Gago Vaquero, 2013-2014). Sobre el carácter de las filmaciones de no recoger los aspectos más duros de la vida del penal, Miguel Ángel Zamora destaca que: ‘una máxima que teníamos era que la cárcel había que llevarla lo mejor posible para salir a la calle con el mayor grado de conciencia y capacidad de lucha’¹⁰³.

Andrés Linares¹⁰⁴, Pere I. Fages (Berzosa, 2009: 93), Nicolás Sartorius¹⁰⁵ y Miguel Ángel Zamora¹⁰⁶ coinciden en el método utilizado para introducir la cámara en la prisión, a través de un abogado en el encuentro con un preso. De los testimonios de Fages (Berzosa, 2009: 93-94) y Linares¹⁰⁷ se deduce que la acción contó con apoyo exterior, tuvo el beneplácito del grupo de París que estuvo implicado en su desarrollo. Además, hay coincidencia entre Fages (Barzosa, 2009: 93) y los testimonios que aportan Javier Maqua y Miguel Hermoso sobre el dispositivo utilizado, una cámara Bell & Howell, cuyo pequeño tamaño y simplicidad en su uso

⁹⁸ Entrevistas en Madrid el 13 de marzo de 2015 y el 21 de septiembre de 2015.

⁹⁹ Correo electrónico recibido el 5 de octubre de 2015.

¹⁰⁰ Correos electrónicos del 6, 7, 8 y 9 de octubre de 2015.

¹⁰¹ Entrevista telefónica el 2 de octubre de 2015.

¹⁰² Correo electrónico del 9 de octubre de 2015.

¹⁰³ Entrevista realizada telefónicamente el 9 de octubre de 2015.

¹⁰⁴ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

¹⁰⁵ Entrevista telefónica el 2 de octubre de 2015.

¹⁰⁶ Correo electrónico del 9 de octubre de 2015.

¹⁰⁷ Entrevistas en Madrid el 13 de marzo de 2015 y el 26 de septiembre de 2015.

la hacía ideal para desempeñar esta tarea, aunque las versiones varían sobre la procedencia de la misma¹⁰⁸. En cuanto a lo sucedido en el interior de la cárcel, los testimonios son también contradictorios¹⁰⁹. Tanto Linares como Fages indican que una vez filmado se sacó fuera de España¹¹⁰, lo que entraba dentro de las dinámicas comunes en el cine clandestino para los procesos posteriores a la filmación, con un destino que no solo se ponía al servicio de las películas atribuidas a los colectivos sino que, sobre todo, miraba hacia su proyección pública internacional a través de las televisiones. A pesar de la diferencia en las versiones con respecto a los agentes que participan, en lo que respecta a las dinámicas los testimonios llevan a plantear, de nuevo, esa existencia de un tejido de complicidades que implicó en este caso, entre otros, a abogados, presos, cineastas, profesionales de televisiones extranjeras...

Pere I. Fages señala dentro de sus contactos con los medios televisivos de fuera de España a *World in Action* (Berzosa, 2009: 93), un programa de actualidad que se emitía en la británica Granada Television, del que afirma que: 'había comprado material y yo fui a Londres a ayudarles a situarlo, montar, etc.' (Berzosa, 2009: 93).

¹⁰⁸ Mientras Fages apunta que fue la televisión sueca la que les proporcionó la cámara (Berzosa, 2009: 93). Javier Maqua señala que él le había dado al grupo de Madrid una cámara Bell & Howell que sería, en su opinión, la utilizada en este caso. Entrevista realizada a Javier Maqua en Madrid el 7 de febrero de 2014 y correo electrónico recibido el 21 de abril de 2014. Miguel Hermoso desconocía su procedencia. Correo electrónico recibido el 5 de octubre de 2015.

¹⁰⁹ A modo de estado de la cuestión de la problemática y para señalar la dificultad de la investigación señalar que Miguel Hermoso afirma que fue él quien realizó la filmación del patio desde una celda que no era la suya (Correo electrónico recibido el 6 de octubre de 2015). Eduardo Saborido relaciona el nombre de Miguel Hermoso con la edición de la película (Correo electrónico recibido el 7 de octubre de 2015) y Miguel Ángel Zamora lo recuerda compartiendo celda con él (Correo electrónico del 9 de octubre de 2015). Pere Fages subraya la implicación de Miguel Bilbatúa al que atribuye la organización del montaje después de haberse dejado detener (Berzosa, 2009: 94). Linares discrepa en este punto de la versión de Fages (entrevista en Madrid el 21 de septiembre de 2015) y Sartorius no recuerda a Bilbatúa en relación a esta filmación y señala al histórico militante del PCE Luis Lucio Lobato como la persona que llevó a cabo las filmaciones (entrevista telefónica el 2 de octubre de 2015). Versión que coincide con la de Saborido (correo electrónico del 7 de octubre de 2015) quien señala que: 'está enfocado desde una ventana de la 3ª galería, que era la galería de los presos políticos. Se nota que está hecha a través de los barrotes de las ventanas. Las deficiencias son propias de una cosa hecha en el peligro desde el interior de la propia cárcel'. También Miguel Ángel Zamora apunta hacia Luis Lucio Lobato como el autor de las filmaciones del patio desde la celda (Correo electrónico del 9 de octubre de 2015).

¹¹⁰ No obstante, mientras Fages apunta a París (Berzosa, 2009: 94), en el relato de Linares, que recuerda haber sacado este material fuera de España, apunta hacia Estocolmo. Entrevista a Andrés Linares en Madrid el 13 de marzo de 2015. En la entrevista con Miguel Ángel Zamora también salió la televisión sueca en relación con las filmaciones, aunque no tuvo constancia de estas informaciones. Entrevista telefónica realizada el 9 de octubre de 2015.

En el *Mundo Obrero* del 19 de junio de 1973 se dio a conocer una noticia en la que se hacía referencia a la emisión del 4 de junio de este programa. De él se mencionaba que se ‘trasmitió el mensaje enviado desde la cárcel de Carabanchel a los trabajadores y al pueblo inglés’ (‘Franco’s prisoners’, 1973: 7). En este texto se destaca una noticia aparecida en *The Morning Star*, diario de orientación izquierdista y ligado históricamente al comunismo británico. Se ha podido comprobar esta referencia en la consulta directa de la misma en la British Library.

En *The Morning Star* se publicó un artículo sobre esta emisión el 5 de junio de 1973. El texto hace referencia a que el programa había emitido el film de los 10 de Carabanchel (Russell, 1973: 1). Estos habían conseguido sacar clandestinamente un mensaje de agradecimiento al pueblo británico que fue dado a conocer a través de Granada Television y que reproduce *The Morning Star*¹¹¹. De él se dice que está firmado por 9 de los 10 detenidos porque el ‘Padre Paco’, Francisco García Salve, se encontraba ya transferido en una prisión especial para sacerdotes (Russell, 1973: 1). Algo que hace referencia a su traslado, por su condición de cura, a la Cárcel Concordataria de Zamora. No obstante, su traslado puede servir como indicio para explicar por qué en el momento de la filmación del patio de Carabanchel los hombres que pasean ya no son diez, sino nueve. A lo largo de nuestra conversación Nicolás Sartorius señaló también esta posibilidad¹¹² y en la identificación que hace Eduardo Saborido¹¹³ de los nueve presos que pasean por el patio en la filmación también falta el ‘padre Paco’.

6.1.8. La lucha obrera en España

Como se ha mencionado en el punto anterior, las filmaciones de los presos del 1001 en el interior de Carabanchel se incluyen dentro de *La lucha obrera en España* (Grupo de Madrid, 1974). Una de las copias de esta película que posee Ciné-Archives se puede consultar online con voces over en francés e intertítulos en

¹¹¹ En la conversación telefónica con Miguel Ángel Zamora el 9 de octubre de 2015 este recordaba haberse enterado posteriormente a su salida a la cárcel de la emisión en la televisión británica en una entrevista realizada por periodistas de esta nacionalidad.

¹¹² Entrevista telefónica el 2 de octubre de 2015.

¹¹³ Nuestro agradecimiento a Eduardo Saborido por la colaboración prestada en esta identificación, a partir de imágenes extraídas de la película que se le han hecho llegar por correo electrónico el 7 de octubre de 2015. La respuesta se recibió el día 8 de octubre de 2015. En este correo Saborido además señala que se hizo varias veces el paseíllo con pausa cada vez para facilitar la labor del operador.

español¹¹⁴. En nuestra visita a esta institución se ha tenido acceso a otra versión totalmente en castellano¹¹⁵. El film aparece para su distribución en los listados de El Volti (Mestman, 2004), del Colectivo de Cine de Madrid y de UNICITÉ¹¹⁶. Esta última llegó a un acuerdo en 1977 con la Bibliothèque Publique d'Information de venta de derechos no exclusivos de difusión no comercial para vídeo-cassette en el Centro Pompidou durante diez años. Algo por lo que percibió 1470 francos¹¹⁷.

La película acude a las estrategias habituales que se han mencionado en relación con *Universidad 71-72*. El formato es 16 mm. y se utilizan las voces over para guiar el discurso¹¹⁸. Dentro de la línea de trabajos de no ficción del GM, este film sirve como compendio de algunas filmaciones que se habían llevado a cabo en relación con el movimiento obrero. De ahí, esa denominación genérica de *La lucha obrera en España*. Contextualizado en el funcionamiento del Grupo de Madrid, Andrés Linares acude como ejemplo a esta film para señalar los siguientes modos de hacer: 'cuando había varias cosas que podían tener relación entre sí, se juntaban en lo que yo llamo cajón de sastre'¹¹⁹. En otra de las entrevistas Linares añadía que 'en vez de decir, pues cada cosa es distinta y darla como pura noticia'¹²⁰ se unen estos materiales.

La lucha obrera servía de elemento unitario para una película que no atiende a una planificación cerrada previamente en su totalidad sino que se adapta a la realidad de lo ya filmado, lo cual no quiere decir que no haya partes que adquieren un desarrollo por si mismas, más allá de la filmación esporádica. El tratamiento que se hace de la huelga de la SKF, con filmaciones de los procesos de protesta y entrevistas a los trabajadores, es un ejemplo de esto. La voz over y los intertítulos ayudan a vertebrar la coherencia del relato. Sobre los rodajes que la componen, se articula un discurso

¹¹⁴ Recuperado el 26 de septiembre de 2015: <http://www.cinearchives.org/Films-447-300-0-0.html>

¹¹⁵ La calidad de conservación de esta copia en cuanto a su banda sonora era regular. También se ha podido consultar en Filmoteca Española una versión sin sonido y con intertítulos en español.

¹¹⁶ Ciné-Archives, Films en Distribution, Février 1975, p. 8.

¹¹⁷ Ciné-Archives, archivador Espagne, carpeta de *Lucha Obrera en España*.

¹¹⁸ En este caso en alternancia masculino y femenina para sus narradores en la versión española y solo femenina en el caso de la copia en francés. Desde este recurso, voces masculinas doblan las intervenciones de los trabajadores en la versión francesa.

¹¹⁹ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

¹²⁰ Entrevista realizada en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

que apelaba a uno de los principales focos de la disidencia al franquismo, el movimiento obrero, en un contexto de dura represión, crisis económica creciente y aumento en las cifras de los conflictos laborales (Ruiz González, 2001: 420).

No cabe duda de la orientación antifranquista de la propuesta desde su inicio¹²¹. En estos comienzos se presentan diversos contextos fabriles que sirven para situar visualmente los ámbitos en los que se desarrollan estas luchas. Aunque en esta parte inicial no se incluyen imágenes de la conflictividad obrera, la voz over se ocupa de subrayar este aspecto y su importancia creciente en España. Se muestran también imágenes de noticias de prensa que hacen referencia a las problemáticas que se están tratando y sirven para destacar las geografías de los conflictos que se extienden por diferentes partes del Estado. De nuevo, se buscan marcos internacionales a modo comparativo para presentar el franquismo como algo excepcional, por ejemplo, en la consideración ilegal de la huelga.

Junto a estos aspectos generales se abordan situaciones concretas. Ya se ha mencionado la huelga que se produjo en la empresa metalúrgica SKF de Madrid¹²². Los trabajadores que son entrevistados en relación con la misma, lo hacen desde la penumbra, como en anteriores películas del GM, ocultando su imagen y trascendiendo de la problemática laboral concreta en algunas de sus reflexiones¹²³. Otro de los conflictos que se abordan es el de Standard Eléctrica, filial de la multinacional International Telephone & Telegraph. A esta empresa se le había dedicado parte de un triunfalista NO-DO en 1964 con la presencia del Caudillo y

¹²¹ La voz over habla en el inicio del film de la dictadura fascista y de la lucha de clases que ‘no ha cesado desde 1939’, año de la victoria de Franco.

¹²² La movilización había comenzado debido a la protesta de los trabajadores por las que consideraban una imposición de condiciones abusivas de producción. *Mundo Obrero* habló como lema asumido por los trabajadores de ‘Todos o ninguno’, destacando ‘la unidad y firmeza de los trabajadores’ (‘Así se’, 1973: 4). Desde la voz over se habla también de la decisión y solidaridad de los obreros, más allá de lo esperado por la dirección, mientras se incluyen filmaciones de esta huelga en las que se puede observar las condiciones de ocultación en las que se conseguían, filmadas desde el otro lado de la carretera que pasaba por delante de la empresa y con una presencia disimulada por la vegetación. Además esta filmación se preocupa por constatar la presencia de las fuerzas policiales delante de la misma.

¹²³ Se plantea la ausencia de libertades políticas y de libertad de expresión. En estas primeras intervenciones de los trabajadores de la SKF la cámara se fija en la presencia de una mujer. Si bien esta tiene imagen, en la oscuridad que se desarrolla la escena, no tiene sonido, se queda sin intervenir en la discusión. Sin embargo, en el tratamiento del conflicto de Standard Eléctrica, como se verá en el cuerpo principal del texto, una de las protagonistas de la reflexión es una trabajadora.

Manuel Fraga incluidos¹²⁴, en las antípodas del tratamiento sobre el desarrollo industrial que se propone desde la contrainformación el GM una década después. Sobre Standard Eléctrica reflexiona una pareja de trabajadores, una mujer y un hombre, que no son entrevistados en la penumbra de un interior sino que aparecen a plena luz del día, en frente de su empresa, pero de espaldas a la cámara. *La lucha obrera en España* centrada en la lucha de clases y los conflictos laborales apenas deja espacio dentro de su discurso para abordar otras problemáticas específicas. A la subordinación de las cuestiones de clase del resto de aspectos en los relatos del cine militante regresaremos al abordar las problemáticas feministas en el estudio dedicado a Helena Lumbreras y el CCC.

En las geografías obreras del Madrid-Sur se mencionan las reuniones en el campo de fútbol de Getafe de representantes de los trabajadores con el fin de promover la campaña de solidaridad del SKF. El contexto oficializado legislativamente por el franquismo que amparaba la vulneración de derechos de amplio consenso en las democracias vecinas, condenaba también a los trabajadores a la ausencia de espacios en los que desarrollar sus debates. Para ilustrar esta situación la película acude también a una operación de reciclaje de material obtenido fuera del GM. Mientras la voz over señala las dificultades que encuentra la clase obrera para conseguir lugares en los que discutir sus problemas, algo que provoca que estas se realicen en sitios inusuales, como ‘reuniones en el campo o falsas excursiones’. Las imágenes en movimiento que se recogen en pantalla proceden del Primero de Mayo de Sant Cugat (Barcelona). Estas se introducen no tanto por el ámbito en concreto en el cual se obtuvieron, que no se menciona, sino por la expresión visual que daban de la clandestinidad¹²⁵. El contacto común del grupo de París con la CCB y el GM propiciaba este tipo de apropiaciones o reciclajes, también de material propio anterior, puestas al servicio del relato que se estaba construyendo y no necesariamente haciendo referencia a su contexto de producción original.

¹²⁴ Se puede consultar online: <http://www.rtve.es/filmoteca/no-do/not-1136/1469038/> Recuperado el 20 de noviembre de 2015.

¹²⁵ Fueron filmados así a pesar de que no había presencia policial y era una concentración multitudinaria. A este aspectos se refiere Roc Villas comentando esta filmación en el cuarto episodio *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003). En el tercer capítulo de esa serie documental, Pere I. Fages señalaba que la circulación internacional de las imágenes de la concentración de Sant Cugat.

La lucha obrera en España aborda los actos de solidaridad con los trabajadores del SKF. Este es uno de los puntos que también se destacan en un texto de *Mundo Obrero* que aborda esta problemática ('Así se', 1973: 4)¹²⁶. Al señalar las proximidades entre el tratamiento en la publicación del PCE y la película, que se podría llevar a otros aspectos¹²⁷, no se pretende indicar una ilustración o inspiración previa del texto a lo filmado, sino que sirve para señalar que *La lucha obrera en España* se situaba sin contradicciones dentro de las inquietudes e intereses de esa organización comunista.

A lo largo de la película se incluyen motivos visuales y sonoros de las culturas del antifranquismo, como las pancartas, las pintadas, algunas de ellas tachadas dándole un sentido relacionado con la falta de la libertad de expresión que se imponía, o las canciones protesta. El film entronca también con la aspiración didáctica de las experiencias previas del GM. En el aprendizaje de hacer una huelga entraban también las formas que existen de apoyarla. De este modo, en la película se dicen y se muestran diferentes tipos de apoyo, además de la recaudación económica, en estos también entraban los paros, los saltos y las marchas.

Como en películas previas de las PFT con aspiración de contrainformación aparece la radio policial. En este caso cubre la ausencia de filmaciones de protesta en Asturias, geografía histórica para el movimiento obrero, donde se produjeron importantes movilizaciones durante el franquismo¹²⁸ y señalada en el film dentro de las 'zonas tradicionalmente conflictivas'¹²⁹.

¹²⁶ Un ejemplo de ello son las asambleas en la *Standard* en Villaverde.

¹²⁷ A las mencionadas se podrían añadir más. En la película se muestran las cajas de solidaridad y el dinero que se va recaudando con el apoyo de diferentes sectores, ente ellos fábricas, talleres, despachos laborales... y se destaca la 'relativamente elevada' suma que se consiguió pero hablando de su insuficiencia como 'fondo de mantenimiento de la huelga'. En un sentido similar el artículo de *Mundo Obrero* se refiere a las acciones solidarias: 'PERO ESTO ES MUY POCO en relación con lo que necesitan los compañeros de "Rodamientos" —subrayan nuestros correspondientes—' ('Así se', 1973: 4) y en él se puede leer iniciativas relacionadas con la recaudación del dinero. Parte de estas ayudas se destinaba, siguiendo la voz over de la película, a pagar las multas y fianzas de los obreros represaliados y a socorrer a las familias más necesitadas. En otro artículo publicado en *Mundo Obrero* sobre el final de la movilización de SKF en Madrid se destaca la victoria de la lucha, tras más de veinte días de huelga, y la readmisión de los trabajadores, a pesar de que quedaban obreros sancionados ('Así se', 1973: 4). Al final del texto se menciona la condición de multinacional de la SKF, empresas a las que se alude críticamente en *La lucha obrera en España*, en la cual se subraya que la huelga de SKF terminó con relativo éxito debido a la unión y combatividad de los obreros.

¹²⁸ Tras las desconfianzas y resistencias iniciales que tuvo el PCE con respecto al movimiento de las comisiones, el historiador David Ruiz González sitúa 'la reconciliación definitiva' entre ambas

Estas movilizaciones se presentan en el documental no como casos aislados sino como unas dinámicas de protesta en expansión dentro de las cuales se produce el Proceso 1001 como 'intento de frenar la lucha obrera' del régimen franquista y se lleva a cabo 'a pesar de las protestas tanto nacionales como internacionales'. *La lucha obrera en España* hace mención muy breve al momento más tenso del juicio a los sindicalistas, 'la muerte de Carrero Blanco'¹³⁰, sin entrar en más detalles sobre el suceso, destacando que sirvió al régimen como pretexto para imponer unas duras penas de cárcel para reprimir y desarticular a los 'movimientos obreros y revolucionarios en general', en palabras del narrador.

Antes de mostrar las filmaciones en el interior de Carabanchel, la película va situando a la audiencias en sus proximidades. Tres trabajadores represaliados por el conflicto de Standard, de los que se muestra su salida de la cárcel, pasean por sus cercanías y dejan ver el edificio carcelario como paisaje de fondo. Sobre estas imágenes se superpone el sonido de sus testimonios. Después de su intervención, se incluye un intertítulo en el cual, en mayúsculas y letra negra sobre fondo rojo se

iniciativas en 'las huelgas de la minería del carbón desde la primavera de 1962. Fue en este tiempo, en el optimista contexto para la oposición del "Asturias marca el camino", cuando el Partido Comunista difundirá a los cuatro vientos el carácter pionero de la Comisión surgida en la mina *La Camocha*, en enero de 1957 valorada tanto por su representatividad democrática como por gestionar favorablemente la negociación al margen del sindicato oficial' (Ruiz González, 2001: 410). 'Asturias la heroica, marca el camino' tituló *Mundo Obrero* una transcripción de la alocución de Pasiónaria para Radio España Independiente a propósito de la huelga en la cuenca minera de 1962 (Ibárruri, 1962: 2). Este movimiento fue duramente reprimido por la oficialidad franquista. Las torturas a los mineros fue denunciada ya en la época en una carta remitida al Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga, entre cuyos firmantes aparecen varias personalidades relacionadas con la cinematografía. La misma se puede consultar en varias fuentes entre ellas en la carpeta sobre Román Gubern del Gabinete de Enlace (AGA, 42, 08879, 05). El hecho de firmar esta carta, con su denuncia a los malos tratos sometidos a los trabajadores, es una de las cuestiones que se incluyen también en los informes de la oficialidad sobre Gubern (AGA, 42, 08879, 05). El Comité Ejecutivo del PCE publicó en *Nuestra Bandera* 'Una vez más Asturias marca el camino' a propósito de la continuidad de la movilización en su cuenca minera en 1963 (Comité Ejecutivo, 1963: 91-92). Como es constante en el PCE, este conflicto se sitúa en marcos más amplios que desbordan el conflicto sectorial: 'En esta huelga los mineros asturianos unen a sus reivindicaciones económicas otras tan esenciales como el regreso de los detenidos, la anulación de las sanciones, la libertad sindical y el derecho de huelga' (Comité Ejecutivo, 1963: 91).

¹²⁹ *La lucha obrera en España* aborda los conflictos en la región asturiana apoyándose en imágenes de noticias, filmaciones de cuerpos policiales, rodajes de las infraestructuras mineras, inclusión de sonoridades de oposición, además de la mencionada radio policial se acude también al himno minero *En el pozo de María Luisa*, etc.

¹³⁰ En su reflexión sobre lo que supuso la coincidencia del atentado de ETA contra el presidente del gobierno franquista y la comparecencia judicial de los sindicalistas del 1001, el historiador David Ruiz González destacó que esta: 'Circunstancia fortuita que añadiría dramatismo a la mañana del 20 de diciembre de 1973 a la vez que notoriedad a los diez procesados del "1001" y espaldarazo interno e internacional a las Comisiones como principal organización pacífica y finalmente de masas enfrentada a la Dictadura' (Ruiz González, 2001: 420).

puede leer: 'LLAMAMIENTO DE LOS PRESOS POLÍTICOS DESDE LA PRISIÓN DE CARABANCHEL'. Es con posterioridad a esta frase donde aparece el rodaje en el interior de la prisión de Carabanchel, mostrando primero a los sindicalistas en sus celdas y después las imágenes del patio. Sonoramente se acompañan de un mensaje¹³¹, centrado en la petición de amnistía para presos y exiliados políticos y sociales, y con un símbolo del movimiento obrero, una versión sin letra de *La Internacional* que continúa hasta el final de la película.

A las filmaciones del patio se intercalan otras, como las de pintadas en muros de 'Amnistía' y la marcha de protesta que se había mostrado en relación con los obreros de la SKF. Con esta última filmación se avanza hacia el final, en el que la voz over señala ejemplos de la continuidad de la lucha obrera en todo el Estado español. Es un discurso abiertamente rupturista con respecto a la dictadura sobre la cual se defiende que no cabe posibilidad de reforma desde ella para la obtención de los derechos básicos¹³². Frente a 'las falsas promesas aperturistas'¹³³ la película llama a la persistencia opositora y se cierra con la fotografía de una manifestación nocturna en Barcelona sobre la cual se superpone la frase: '...Y LA LUCHA CONTINÚA'.

La lucha obrera en España cierra la muestra de análisis seleccionada para el GM. En el ejercicio de sus PFT los miembros de este grupo cinematográfico tuvieron

¹³¹ Sobre estas filmaciones se lee el mensaje que comienza señalando su autoría: 'Nosotros los presos políticos y sociales de la prisión de Carabanchel', este último aspecto, que no se mencionaba en el intertítulo, ampliaba el espectro de la elaboración del discurso hacia aquellos presos que no estaban recluidos por su militancia política. Aunque no se mencionan explícitamente en el film, ni se hace referencia específica a sus luchas en la carta leída, dentro de esta denominación entraban también los detenidos por su condición sexual.

¹³² En la versión española la voz over señala: 'Los obreros saben que a pesar de las falsas promesas aperturistas del régimen su lucha por el socialismo pasa por unos objetivos inmediatos que este no podrá jamás conceder: la libertad inmediata de todos los presos políticos, los derechos de reunión y asociación, el sindicato de clase y las libertades políticas en general'. Con leves variaciones coincide con la versión francesa.

¹³³ Recordemos que en 1974, con Carlos Arias Navarro como sucesor de Carrero Blanco en la presidencia del gobierno, se había plasmado esta aspiración aperturista en su discurso del 12 de febrero de 1974, que dio lugar a lo que se conoció como el 'espíritu de febrero'. En la intervención de Arias Navarro se anunciaba un estatuto para el derecho de asociación, algo que si bien generaba una incomodidad en los sectores más inmovilistas del régimen, resultaba totalmente insuficiente para los activistas opositores porque se desarrollaría 'conforme a los principios y normas' de las Leyes Fundamentales (Arias Navarro, 1974: 28). Sobre la oposición se siguió actuando de manera violentamente represiva. Las últimas ejecuciones de Estado se llevaron a cabo el 27 de septiembre de 1975, menos de dos meses antes del fallecimiento de Franco.

encontronazos con las fuerzas del orden. Un incidente policial tuvo como consecuencia la caída del aparato de difusión del que era responsable Julio Pérez Perucha. A lo largo de nuestro encuentro, Pérez Perucha recordaba el cambio de lugar de las copias a raíz de un registro policial en la casa donde él vivía¹³⁴. Al igual que sucedió con *El Valti* antes de la muerte de Franco el material del GM se guardó en sitios diversos. Andrés Linares señaló también en esta tarea a Gonzalo García Pelayo¹³⁵, algo que fue también confirmado por el propio García Pelayo¹³⁶.

En la entrevista con Miguel Hermoso este habló de algunos de los espacios característicos de lo que se ha denominado en líneas previas como mercado político. En relación con la exhibición de este tipo de cine, han salido en el proceso de realización de entrevistas diferentes espacios como cineclubs¹³⁷, colegios mayores¹³⁸, asambleas de obreros y estudiantes, locales parroquiales, etc. Miguel Hermoso señalaba el siguiente funcionamiento, primero se proyectaba una película legal, después de la misma, sin previo anuncio público, se ponía algún trabajo del fondo fílmico del GM¹³⁹. Julio Pérez Perucha también indicaba la ausencia de anuncio público para la proyección de estos trabajos¹⁴⁰. Finalmente 'el coloquio devenía en un coloquio político', en palabras de Hermoso¹⁴¹. El cine del GM buscaba ser también un elemento activador para este tipo de debates que trascendían de las discusiones cinematográficas.

En el momento del registro al que se refirió Julio Pérez Perucha, era José Luis Téllez el que se ocupaba del almacenaje¹⁴². Pérez Perucha y Téllez señalan que

¹³⁴ Entrevista realizada en Madrid el 2 de marzo de 2014.

¹³⁵ Entrevista realizada en Madrid el 13 de marzo de 2015.

¹³⁶ Correo electrónico recibido el 3 de octubre de 2015. Nuestro agradecimiento a Manuel Asín por propiciar este contacto con Gonzalo García Pelayo.

¹³⁷ Entrevista realizada a Julio Pérez Perucha el 2 de marzo de 2014.

¹³⁸ Ídem.

¹³⁹ Entrevista con Miguel Hermoso en Madrid el 28 de junio de 2015. Hermoso indicaba que lo que se defendía con este proceder de doble proyección es que, en el caso de que hubiese algún policía infiltrado, este se fuera a lo largo del primer pase.

¹⁴⁰ Entrevista realizada a Julio Pérez Perucha el 2 de marzo de 2014.

¹⁴¹ Entrevista con Miguel Hermoso en Madrid el 28 de junio de 2015.

¹⁴² Así lo afirma Julio Pérez Perucha en la entrevista realizada en Madrid el 2 de marzo de 2014. En su relato Andrés Linares también señaló a José Luis Téllez en relación a las personas que guardaban estos

este último, tras el incidente policial, trasladó las copias a una finca familiar y las enterró¹⁴³. Cuando pasados meses estas se desenterraron eran ya irre recuperables para cualquier proyección¹⁴⁴. El funcionamiento de estos procesos se caracterizaba por la fragmentación de la información característica del funcionamiento clandestino. Maqua, por ejemplo, no se enteró hasta años después de la implicación de Téllez en la iniciativa. De esto deja constancia la carta que escribe en *Contracampo* en 1980:

Me refiero a José Luis Téllez. Él era el 'tercer hombre' del que todos desconocíamos su identidad. Sospecho que era el encargado de hacer desaparecer el cuerpo del delito si había alguna 'caída'. Y hubo ciertamente una caída tangencial que desató el dispositivo de seguridad y las copias de las películas y otro material desaparecieron como por arte de magia. ¿Dónde estaban? ¿Quién las había escondido? La mayoría –menos Perucha– no lo sabíamos. Había pasado el susto y las copias seguían sin aparecer. Finalmente, supimos que habían sido enterradas –supongo yo que por Téllez– en algún lugar cercano a una capa freática de agua o algo parecido. Cuando al cabo de los meses conseguimos desenterrarlas el imposible estado de las copias así lo denunciaba. La ira del señor Linares y el ala pragmática del colectivo se desató. Con razón. Un grupo que se pretende materialista lo primero que debe conocer son las características de las bases materiales mismas (la película) con que trabaja. Al parecer, Téllez, las ignoraba (Maqua, 1980b: 12).

El vínculo con la actualidad ante un probable destino televisivo, su aspiración de información alternativa relacionada con una oposición ilegalizada, la visibilización de problemáticas que excedían los marcos tolerados de lo oficialmente representable y su desarrollo como PFT, hacía que estos trabajos estuviesen ligados al riesgo que corrían sus protagonistas. En su texto Javier Maqua se muestra crítico con el 'prácticamente nulo' valor analítico que atribuye a los films del GM y señala que: 'todo el valor de cambio del cine que se hacía se derivaba, en lo fundamental, del riesgo que se corría (corrido, esencialmente, dicho sea de paso, por los señores Hermoso y, sobre todo, Linares, ya que nosotros –por principios, precaución y probablemente miedo –procurábamos evitarlo)' (Maqua, 1980b: 11).

Tanto Andrés Linares¹⁴⁵ como Miguel Hermoso fueron detenidos (Bermejo, 2007: 61-66) en relación con su actividad en el GM. A lo largo de nuestra entrevista,

materiales en la entrevista realizada el 13 de marzo de 2015. Algo que confirmó el propio José Luis Téllez durante la entrevista telefónica que se le realizó el 26 de septiembre de 2015

¹⁴³ En entrevista telefónica realizada a José Luis Téllez el 26 de septiembre de 2015 y Julio Pérez Perucha en la entrevista realizada en Madrid el 2 de marzo de 2014.

¹⁴⁴ Ídem.

¹⁴⁵ Linares recordaba su detención en el contexto de las manifestaciones universitarias que se incluyen en *Universidad 71-72*. Entrevista realizada el 21 de septiembre de 2015.

Hermoso recordó su detención. En su relato señalaba uno de los modos de hacer frecuentes en el GM ‘siempre teníamos la precaución de ir siempre dos, como mínimo, uno está rodando y otro está mirando, por si aparece la policía’¹⁴⁶. Los Primeros de Mayo eran días de especial intensidad en la actividad opositora. En esta ocasión, para abarcar una mayor cantidad de rodajes, el grupo se diversificó y Hermoso propuso ir solo a filmar una de estas acciones¹⁴⁷. Durante la filmación de la misma fue sorprendido por la policía y detenido. Como consecuencia de esto fue encarcelado en Carabanchel. En el relato de su experiencia dentro del GM, Hermoso, que había combinado las PFT con su actividad profesional en el mundo de la industria publicitaria, destacaba este hecho como el final de su actividad: ‘Esta etapa termina para mí el 1 de mayo de 1974’¹⁴⁸. A partir de ahí se desvinculó de la experiencia. Después de la muerte de Franco, cuando gracias a la amnistía no tenía ya procesos pendientes, su actividad como cineasta militante fue muy puntual. Durante esta época el estudio que tenía como profesional del mundo de la publicidad se convirtió en un habitual lugar de reuniones políticas.

6.2. Las PFT de Tino Calabuig antes del CCM

6.2.1. Muestra de análisis

Este apartado abordará la figura del artista, cineasta, galerista y productor audiovisual Tino Calabuig. En el centro de nuestro análisis estará *La Ciudad es nuestra* (Tino Calabuig, 1975). Una propuesta de no ficción desarrollada como PFT durante el tardofranquismo. El documental no forma parte de los trabajos del GM ni del Colectivo de Cine de Madrid. No obstante, Tino Calabuig sí que será uno de los miembros del CCM y *La Ciudad es nuestra* sirve como actividad audiovisual precedente a esta participación, desarrollada ya fuera de los cauces administrativos. Acudir a esta película, como parte de nuestro objeto de estudio, y a la actividad de Calabuig precedente a la conformación del colectivo, sirve para contextualizar de modo más preciso la génesis del Colectivo de Cine de Madrid y las geografías culturales del antifranquismo.

¹⁴⁶ Entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015.

¹⁴⁷ Ídem. Se trataba de filmar a unos estudiantes colocando una pancarta y lanzando proclamas.

¹⁴⁸ Ídem.

El título de la película tomó como origen el último discurso del presidente chileno Salvador Allende cuando proclamó que 'La historia es nuestra y la hacen los pueblos' durante la toma de la Moneda por parte del golpismo militar que saldría triunfante, poniendo final al gobierno de la Unidad Popular e imponiendo una dictadura en Chile. Las connotaciones de esta denominación hizo que Tino Calabuig acudiese a otro nombre de camuflaje durante los procesos de laboratorio que afectaban a la película, estrategia característica de las PFT¹⁴⁹. Lo que se expone a continuación es el resultado de una labor de investigación sobre Tino Calabuig que durante el período doctoral dio lugar a participaciones en diversos eventos académicos¹⁵⁰ y a la colaboración con José Luis Espejo en un trabajo sonoro sobre las experiencias colectivas en Madrid y Barcelona que se puede escuchar en la web de la Radio del Museo Reina Sofía¹⁵¹. A lo largo de esta investigación se ha tenido acceso a material depositado a nombre de Tino Calabuig en Filmoteca Española. Además, desde el año 2011 *La Ciudad es nuestra* forma parte de la colección Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y se incluyó en *De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)*, la propuesta del relato histórico sobre este período hecho por el Reina Sofía bajo la dirección de Manuel Borja-Villel a partir de los fondos de esta institución artística. Este museo estatal alberga también el Archivo Redor-Calabuig, parte del mismo ha podido ser documentado durante nuestro trabajo doctoral en el estudio de Calabuig, previamente a su adquisición por parte del museo.

¹⁴⁹ Tanto los créditos de la película como la documentación que se expone a lo largo de este apartado hace que nos refiramos a ella como *La ciudad es nuestra*. En la catalogación del Museo Reina Sofía aparece como *La ciudad es nuestra (La estética urbana)*. La segunda parte de la denominación responde a su nombre de camuflaje. Entrevista telefónica con Tino Calabuig hecha en Madrid el 9 de octubre de 2015. La ficha de catálogo del Museo Reina Sofía se puede consultar en: <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ciudad-es-nuestra-estetica-urbana> Recuperada el 9 de octubre de 2015.

¹⁵⁰ Prieto Souto, X. (2014, junio). *La ciudad es nuestra*. Conferencia impartida en el 'Coloquio Internacional Imaginarios cinematográficos urbanos: otras visiones de Madrid'. Université Paris-Sorbonne (Paris IV). París. Prieto Souto, X. y García Martínez, P. (2015, mayo). *Una cierta representación fílmica del movimiento vecinal: lateralidades del cambio político, olvidos post-transicionales y recuperaciones en tiempo de crisis*. Comunicación en las 'II Jornadas de procesos urbanos'. Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Esta última intervención se realizó en conjunto con el arquitecto Pedro García y el propio Tino Calabuig, fue seguida de la proyección de la película *La Ciudad es nuestra* y de un debate posterior. Nuestro agradecimiento a Tino Calabuig por la participación desinteresada en este evento académico y a la organización de las jornadas, especialmente a Santiago Ruiz, por propiciarlo.

¹⁵¹ Se puede escuchar en el siguiente enlace: <http://radio.museoreinasofia.es/Arte-y-Transicion-1-2> Recuperado el 2 de octubre de 2015. Agradecer a José Luis Espejo la posibilidad de participar en esta experiencia.

6.2.2. Formación y práctica artística

A diferencia de Andrés Linares, Miguel Hermoso o Javier Maqua, Tino Calabuig no se forma como cineasta en la EOC sino que lo hace como artista en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando a principios de los años sesenta¹⁵². Posteriormente, consigue una beca para completar esta formación en el Art Institute de San Francisco¹⁵³. En Estados Unidos pasa casi tres años, de 1964 a 1967. En su estancia consigue exponer en alguna galería¹⁵⁴, tiene contacto con otros modos de aprender y de realizar las prácticas artísticas y toma conciencia de los movimientos sociales que se están llevando a cabo en ese país. De hecho, a su regreso realiza toda una serie de dibujos y pinturas en contra de la Guerra de Vietnam. Estas obras se consiguen exponer en una muestra en la Facultad de Políticas y Económicas de la Universidad Complutense de Madrid anunciada para su celebración entre el 12 y el 30 de marzo de 1968¹⁵⁵.

En pleno auge del movimiento estudiantil, la exhibición terminó abruptamente porque coincidió con uno de los cierres de la Facultad. El diario *SP* recogió este hecho del siguiente modo: 'El cierre de la Universidad madrileña ha precipitado el cierre de esta exposición en la que Federico Agustín Calabuig (casi treinta años, con tres años de estudio en los Estados Unidos, profesor auxiliar ahora de la Facultad Filosofía y Letras) trataba la guerra de Vietnam, predominantemente' (Graciño, 1968: 20). El texto firmado por José A. Graciño incluye una entrevista a Calabuig en la que afirma 'quiero incorporarme a la pintura popular' (Graciño, 1968: 20). En este concepto de 'pintura popular' Calabuig entendía: 'una pintura que tenga un contenido. No es pintura social: es pintura de compromiso. Mi intención es acercarme, en la técnica y la forma, a un arte popular' (Graciño, 1968: 20). Estos modos de entender el arte popular de Tino Calabuig se identificaban a nivel estético con 'un realismo máximo' (Graciño, 1968: 20) desmarcado del 'realismo socialista'

¹⁵² Se conserva registro de su matrícula como Federico Calabuig Paris en 1960-1961 y como Agustín Calabuig Paris en 1961-1962 y 1962-1963 en el Archivo General de la Universidad Complutense de Madrid. Nuestro agradecimiento a Amelia Valverde por facilitarnos los datos. Cabe la posibilidad de que exista más documentación sobre los estudios de Tino Calabuig a partir del año 1963 en el Archivo Intermedio Histórico de la Universidad Complutense de Madrid, que no ha podido ser consultado.

¹⁵³ Entrevista realizada en Madrid 12 de enero del 2012.

¹⁵⁴ En el archivo personal de Tino Calabuig se conserva una muestra del catálogo de la John Bolles Gallery (San Francisco) celebrada en 1966. En el Museo Reina Sofía se puede consultar *Spanish Painting: Aguirre, Alcain, Blardony, Calabuig, Zarco* de la Delphy Gallery (Los Ángeles).

¹⁵⁵ Se conserva el cartel de la misma que indica estas fechas en el archivo personal de Tino Calabuig.

(Graciño, 1968). Desde esta etapa como pintor, Calabuig ya situaba lo popular y el realismo como dos de sus principales preocupaciones como artista y se desvinculaba de una corriente estética de origen estalinista¹⁵⁶.

Siguiendo el testimonio de Tino Calabuig, 1968 también fue el año de su ingreso en el Partido Comunista de España. Dentro del partido se conforma la nueva célula de pintores del PCE, la denominada 'C de pintores'¹⁵⁷. Su actividad política clandestina se centraba en la movilización de los sectores artísticos antifranquistas. En los comienzos de los setenta promueve en Madrid junto con Alberto Corazón, la galería y taller Redor que desde sus inicios es buen ejemplo de trabajo cultural con un interés explícitamente político, algo fácilmente constatable revisando su catálogo de exposiciones¹⁵⁸. Corazón y Calabuig eran militantes del PCE, pero este espacio no fue una iniciativa orgánica del partido, sino que nace en paralelo a su actividad partidista. Además de un lugar para la exposición, Redor se convirtió en un espacio multidisciplinar¹⁵⁹ orientado hacia la creación¹⁶⁰, en el que tuvo cabida la enseñanza

¹⁵⁶ El 'realismo socialista', el origen de este término se atribuye a Iósif Stalin (Degot, 2011: 476). Sobre esta denominación, la historiadora del arte Ekaterina Degot afirma: 'Como muchas de las elecciones de Stalin, esta tampoco fue la más acertada. El término realismo socialista no se entiende por sí solo y se confunde frecuentemente con el realismo social americano de la época de la Gran Depresión. Se suponía que el nombre funcionaría de forma dialéctica, de tal manera que su significado se revelaría al entrecruzarse las dos partes de su significante. El concepto de realismo marcaba la diferencia respecto de la tendencia que imperaba anteriormente en el arte ruso, el futurismo, dado que se consideraba que los sueños de sus miembros acerca del provenir ya se habían hecho realidad; además, incluso los propios exfuturistas rechazaban ya tanto el término futurismo como las formas geométricas que caracterizaron el estilo. La palabra socialista estaba llamada a distinguir este nuevo realismo del burgués, tanto el viejo y decimonónico como el occidental y moderno' (Degot, 2011: 476).

¹⁵⁷ Entrevista con Tino Calabuig realizada el 12 de enero de 2012.

¹⁵⁸ Por ejemplo, la muestra 'Imagen gráfica del movimiento afroamericano' que se celebró en Redor en 1972. En el archivo personal de Tino Calabuig se pudieron consultar tanto imágenes de su celebración como el cartel de la muestra.

¹⁵⁹ Félix López-Rey, activista del movimiento vecinal, señaló haber ido a una reunión política clandestina allí. Entrevista telefónica con Félix López-Rey 7 de octubre de 2015.

¹⁶⁰ Junto con los protagonistas mencionados, en él tuvo su lugar de trabajo el artista Reimundo Patiño. Este reflexionó también sobre la idea de arte popular: 'El arte popular no ha muerto, lo que ha hecho es variar de cauces y manifestaciones. Una de ellas el "comic". El "comic" es uno de dichos cauces. Quizá el más importante' (Patiño, 1972: 166). En Redor se exhibió en mayo de 1972 su trabajo *O home que falaba Vegliota* [El hombre que hablaba Vegliota] en la que Patiño presentaba un trabajo a modo de cómic en gallego en el que un asesino buscaba al último hablante de esta lengua, satírica denuncia hecha desde la complicidad con las lenguas minoritarias, como lo es el gallego. Años antes Patiño había sido uno de los fundadores de la Unión do Povo Galego, organización comunista y nacionalista gallega.

artística, también del cine¹⁶¹, y que contó con una programación diversa en la cual se exploraron diferentes lenguajes artísticos¹⁶². En su propio logo se remarca su carácter de taller.

6.2.3. La génesis de *La ciudad es nuestra*

La etapa de Redor coincide con una paulatina inclusión en la obra creativa de Tino Calabuig de elementos audiovisuales, desde sus intereses por plasmar la vida cotidiana (De Benito, 1976: 59) y reflexionar sobre los procesos de comunicación a través del arte¹⁶³, la sociedad de masas y la participación de estas en la cultura¹⁶⁴. Calabuig critica el rol que desempeña el artista dentro de este sistema cultural¹⁶⁵ desde lo cual propone:

funcionar a nivel que en cierto modo son utópicos, es quizá el espectáculo en la calle, el espectáculo de la integración del arte, de las artes audiovisuales, del lenguaje que comunica, por ejemplo. No tiene punto de comparación la televisión como medio de comunicación de masas, con un cuadro, ¡desde luego! Pero la televisión no es en sí misma alienante, sino lo que se dice por la tele (Zalbidea, 1972: 168).

En paralelo a la realización de películas¹⁶⁶, Calabuig integra el audiovisual en sus instalaciones, como hace en muestras como *Los desastres de la paz* (Colegio de

¹⁶¹ Se tiene constancia documental de un cursillo sobre cine en 16 mm. y Súper 8 en 1976, ya posterior a la filmación de *La ciudad es nuestra* que se pudo consultar en el archivo personal de Tino Calabuig. Este recuerda que se impartían con Miguel Ángel Córdor que era cámara. Entrevista realizada el 18 de enero de 2013. Con Córdor trabajó en *La ciudad es nuestra*.

¹⁶² Como señala Tino Calabuig, se pretendía: ‘Incorporar lenguajes que rompen con el lenguaje tradicional del cuadro de caballete’. Entrevista realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

¹⁶³ En una entrevista para *Informaciones*, Calabuig señalaba como el principal objetivo de Redor: ‘el logro de una auténtica comunicación a través del arte’ (Iglesias, 1974: 12).

¹⁶⁴ Sobre este aspecto Tino Calabuig afirmó: ‘con una mínima conciencia democrática, son las masas las que definen y aceleran el proceso histórico. Mientras la masas estén reprimidas por un sistema capitalista y no tengan los resortes del poder, la cultura será una cultura de clase utilizada en contra de esas masas’ (Zalbidea, 1972: 168).

¹⁶⁵ En la revista *Tropos* Calabuig defiende que: ‘yo no soy un artista, me parece que no debe haber artistas sino gente que haga cosas’ (Zalbidea, 1972: 165) y que ‘los artistas (no todos), son instrumentos del sistema para aislar y enfocar esa cultural popular’ (Zalbidea, 1972: 165).

¹⁶⁶ Existe una película homónima que documenta la exposición *Los desastres de la paz* (1974) en el Colegio de Arquitectos de Tenerife. Este film se conserva en Filmoteca Española y allí ha podido ser consultada. En ese mismo depósito ha sido audiovisionada la película *Gordillo* (Tino Calabuig, 1974). Hay también constancia documental de la época de una película titulada *La edad del ocio y la herramienta*, que tuvo exhibición en 1974 en la Galería Buades de Madrid (VV.AA, 2008: 234). Nuestro agradecimiento al historiador del arte Raúl Martínez por proporcionarnos este dato. En estos pases en Buades se incluyeron cineastas que desarrollaban su actividad dentro de las PFT como Antoni Padrós. Sin embargo, esta película de Tino Calabuig no ha podido ser consultada. Nos ceñimos por

Arquitectos de Tenerife, 1974) y *Por los medios hacia el realismo* (Sala de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra, 1975). El título de esta última ya anunciaba de manera evidente sus intereses. En 1975 la cinematografía pasará a ser el centro de su actividad creativa. Se produce así un desplazamiento desde el circuito cultural de las artes plásticas, en las que Tino ya contaba con un recorrido expositivo, hacia un cine que se desarrollaba fuera de la legalidad. A pesar de la restrictiva circulación a la que podía aspirar este tipo de películas, se acercaban más a su concepción de lo que debía de ser la práctica artística, como él mismo afirmó en una de las entrevistas: ‘Creía que toda la actividad fuera la que fuera, pero entre ellas la artística, debería dirigirse hacia formas y contenidos que fueran accesibles a las masas’¹⁶⁷.

En la génesis de la película Tino Calabuig sitúa la exposición *Madrid en sus barrios*, que se celebró en el año 1975 en el Colegio de Arquitectos de Madrid¹⁶⁸. La frase de apertura del primer texto de su catálogo es: “Madrid en sus barrios” expone la realidad aquí y ahora’ (Subcomisión de Asesoramiento Urbanístico, 1975: 1). De nuevo, la realidad se utiliza como un objeto de interés del cual servirse para articular un relato crítico, en este caso desde el análisis de las problemáticas de algunos de los barrios de la capital del Estado¹⁶⁹. Algo que también propondrá *La ciudad es nuestra*.

A lo largo de nuestras conversaciones Tino Calabuig destacó que recibió financiación de los colegios de arquitectos en Madrid y Canarias para sacar

ello a la descripción que daba Calabuig en la época sobre este trabajo: ‘Realicé una recopilación del material que había rodado, que se titula “La edad del ocio y la herramienta”. Este trabajo me dejó bastante satisfecho aunque al verlo después de un año se notan los fallos. En realidad lo que quería desenmascarar es que, en el llamado ‘mundo del ocio’, del que tanto se está hablando éste sería disfrutado no por todo el mundo, sino por una determinada clase social. El “mundo del ocio”, asociado con la vida de la gente que se levanta a las seis de la mañana para ir al trabajo y que vuelve cansado ocho, diez o doce horas después, es una mentira’. (De Benito, 1976: 59). En la hoja que se conservaba en el archivo de Tino Calabuig sobre el film se indicaba como productora Redor, el formato de 16 mm., una duración de 15 minutos y realizada en blanco y negro y color.

¹⁶⁷ Entrevista realizada en Madrid el 12 de enero de 2012.

¹⁶⁸ La muestra fue producida por la Comisión de Urbanismo de esta institución, se realizó bajo la dirección de la Subcomisión de Asesoramiento Urbanístico e implicó para su documentación a varias asociaciones vecinales.

¹⁶⁹ Se escogen Orcasitas, Palomeras Altas, Palomeras Bajas, San Blas, Puerto Chico, Moratalaz y El Pilar por responder a diferentes problemáticas de los procesos de crecimiento de la ciudad de Madrid.

adelante esta película¹⁷⁰. Además, gracias a sus contactos en el Colegio de Arquitectos de Madrid llegó a los representantes de las asociaciones vecinales¹⁷¹. En 1976 Calabuig afirmó que los gastos habían sido 170.000 pesetas y que un trabajo previsto de treinta minutos se alargó casi el doble ‘por la importancia del material grabado’ (De Benito, 1976: 60)¹⁷². *La ciudad es nuestra* se realizó utilizando como formato el 16 mm. y su operador de cámara fue Miguel Ángel Cóndor, del que Tino Calabuig destacaba: ‘una persona que, en principio venía como operador pero a medida que se desarrollaba el trabajo trabajó tanto como yo. Lo mismo se puede decir de los restantes colaboradores...’ (De Benito, 1976: 60).

El catálogo de la exposición de Colegio de Arquitectos se hace eco de los trabajos que estaba desarrollando Manuel Castells sobre los movimientos sociales urbanos. Evaluando décadas después el movimiento ciudadano que tuvo lugar en la ciudad de Madrid Castells afirmó que:

El movimiento ciudadano madrileño de los años 70 es una referencia en la historia de los movimientos sociales urbanos en el mundo. Fue un movimiento de amplia base popular, que se extendió desde los barrios de chabolas como Orcasitas y el Pozo del Tío Raimundo a zonas residenciales de clase media como Alameda de Osuna, pasando por el centro histórico de Lavapiés o barrios interclasistas como Hortaleza. Abarcó decenas de asociaciones vecinales y movilizó a miles de personas’ (Castells: 2008, 21).

En su clásico estudio *Crisis urbana y cambio social* Castells defendió que Madrid, junto con Barcelona, logró convertirse ‘en la gran ciudad europea’ donde se dio el ‘movimiento reivindicativo urbano de mayor envergadura’ (Castells, 1981: 191). Estas reflexiones de Manuel Castells sobre esta ‘escuela de democracia y de liderazgo’ (Castells, 2008: 21) sirven también como contexto de la importancia que tiene *La ciudad es nuestra* como documento histórico, al tratarse de un trabajo de no ficción que contemporáneamente aborda las luchas vecinales desde un punto de vista cómplice con las reivindicaciones que estaban llevando a cabo sus

¹⁷⁰ Entrevista realizada por Skype el 31 de mayo de 2014.

¹⁷¹ Ídem. Félix-López Rey señala que algunas asociaciones vecinales también aportaron algo de dinero. En su recuerdo indicaba 1000 pesetas. Entrevista telefónica con Félix López-Rey el 7 de octubre de 2015.

¹⁷² En el catálogo del Museo Reina Sofía se menciona una duración de 54’55’’. Recuperado el 6 de octubre de 2015 en <http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/ciudad-es-nuestra-estetica-urbana>

asociaciones¹⁷³. Esta es una de las escasas películas de esa época a las cuales acudir para obtener estos puntos de vista en relación con ese ‘campo de observación extraordinario’ (Castells, 1981: 190) en el que se convirtió el área metropolitana de Madrid para observar ‘las características de una crisis urbana y el desarrollo de los movimientos sociales urbanos’ (Castells, 1981: 190). Para ello, Tino Calabuig tuvo que acudir a las PFT.

6.2.4. Una cierta representación del movimiento vecinal

La película elige como casos de estudio al Pozo del Tío Raimundo, al Barrio del Pilar y a Orcasitas. En menor medida, aparecen también las problemáticas de otros barrios, como, por ejemplo, la de los vecinos de San Blas y la mala calidad de sus viviendas (de muy baja calidad constructiva) y también las de otros ayuntamientos cercanos a Madrid, como Leganés. A través de ellos, se muestran desde una perspectiva crítica, las problemáticas del crecimiento urbano y las resistencias y luchas de los movimientos vecinales.

La selección de los barrios protagonistas responde principalmente a dos cuestiones. La primera, atiende a las recomendaciones que le realizan a Tino Calabuig desde el movimiento vecinal. Son activistas ligados a este movimiento los que le aconsejan qué barrios serían más adecuados para la película y los que realizan labores de coordinación logística para el rodaje. Algo que le ayudó a ahorrar costes de producción, especialmente en lo referido a las entrevistas para las cuales se utilizaba un equipo de filmación alquilado¹⁷⁴. En segundo lugar, estaba el interés por mostrar realidades diversas de este crecimiento urbanístico¹⁷⁵. Mientras El Pozo y Orcasitas se habían generado como asentamientos chabolistas durante los años cincuenta, contruidos por una masa migrante que buscaba en Madrid el trabajo que no encontraba en sus pueblos pero para los que no había viviendas, el Barrio del

¹⁷³ La bibliografía de la década de los setenta señala actividad en Súper 8 y vídeo relacionada con el movimiento vecinal (Aguirre, 1979: 435). En el ámbito catalán se encuentran los ejemplos tempranos de trabajos videográficos con esta orientación realizados por Antoni Muntadas y por Video-Nou durante estos años (Berzosa, 2012: 147-151).

¹⁷⁴ Entrevistas con Tino Calabuig realizadas en Madrid el 12 de enero de 2012 y el 18 de enero de 2013.

¹⁷⁵ Una inquietud que comparte con la exposición *Madrid en sus barrios* aunque la selección no coincide exactamente con los barrios seleccionados para la muestra. Además de reducirse el número de casos de estudio tratados en profundidad se aborda el Pozo del Tío Raimundo que no estaban entre los siete casos de estudio principales que trata la muestra.

Pilar, no respondía en su origen tanto a este modelo de autoconstrucción sino a las actividades de la promoción inmobiliaria privada que buscaba sacarle el máximo beneficio al suelo¹⁷⁶.

Desde el primer momento, antes incluso de que aparezca ninguna imagen, la película nos sitúa en este cinturón periférico madrileño, a través de su banda sonora. Por eso para abrir el film se elige un tema del cantaor flamenco Luis Marín, activista cultural, militante comunista, emigrante venido a Madrid desde Andalucía y residente, precisamente, en el Pozo del Tío Raimundo. Canta *El Ciruelo* que parte de un poema de Bertolt Brecht.

En los créditos del comienzo de la película se señalan como ‘autores y protagonistas de este trabajo’ a las asociaciones de vecinos de los barrios en los cuales focaliza su atención principal. Arquitectos y activistas vecinales formaron parte del tejido de complicidades que posibilitó su realización. En estos inicios se muestra también la imagen del muñeco de un policía que dirige el tráfico en un tío vivo. Esta es una de las referencias visuales irónicas contrainstitucionales que se incluyen en la película y se dirigen, además de hacia la policía, hacia la Iglesia, hacia el poder económico e, incluso, hacia la figura del jefe del Estado. Desde estrategias que, aunque no fuesen explícitas, buscaban ser fácilmente decodificables por el espectador¹⁷⁷.

Se estaban desplazando las estrategias de ocultación y secreto características del cine clandestino hacia un cine que seguía siendo problemático, desarrollado fuera de la legalidad, pero en el que ya se articulaba una crítica abierta, como la que realizaban las personas que intervienen en el film, de las que, si bien no se

¹⁷⁶ Este último barrio entra dentro de lo que Manuel Castells definió como ‘polígonos de iniciativa privada pero destinados a sectores obreros y populares’ (Castells, 1981: 215) localizados en la ‘periferia inmediata’ (Castells, 1981: 215) madrileña. El modelo urbano especulativo resultante se caracterizó por una gran densidad de población que ocupaba edificios de bajas calidades y cuyo aumento no venía acompañado de la instalación de los servicios públicos necesarios (Castells, 1981: 216).

¹⁷⁷ Un ejemplo es la secuencia en la que desde la imagen de un semáforo con la señal del peatón en verde, se filma el cambio al peatón a rojo y desde esta indicación se hace un movimiento de cámara vertical que nos muestra una estatua ecuestre de Franco, mientras se escucha a Ildefonso Sánchez, de la Asociación del Pozo del Tío Raimundo decir ‘Entonces será cuando el pueblo español tendrá una auténtica democracia’. Se apuntaba así directamente hacia la imposibilidad de un régimen democrático relacionando este hecho con la figura de Franco que hacía presencia en la película a través de una de sus representaciones urbanas, el monumento ecuestre.

mencionan sus nombres, no se acude para mostrarlas a ningún tipo de estrategia visual para la ocultación de su identidad. Preguntado por estas cuestiones en uno de los encuentros que tuvimos con él a lo largo de nuestra investigación doctoral, Tino Calabuig indicaba sobre el momento político que: 'había ya una eclosión manifiesta, una eclosión ciudadana y política y social en España' y sobre el carácter crítico de los discursos los situaba dentro de la 'reivindicación ciudadana, de derechos ciudadanos, de derechos que iban desde el derecho de reunión hasta el derecho de la educación, hasta el derecho de la vivienda digna, hasta el derecho al trabajo, hasta el derecho de libre asociación, bueno, era por lo que luchábamos entonces'¹⁷⁸. Tino Calabuig abordó en su película aspiraciones y reivindicaciones sobre los derechos básicos de la ciudadanía que se estaban desarrollando en uno de los terrenos dentro de los cuales estaba actuando con intensidad la militancia de su partido¹⁷⁹.

A pesar del incremento de los movimientos de protesta tanto en intensidad como en visibilidad de los últimos años del franquismo, la situación política de una dictadura no favorecía que se completasen las intervenciones del movimiento vecinal en *La ciudad es nuestra* con las de los políticos que son referidos. Por ello, las trabas, resistencias y represiones con las que se encuentran las asociaciones vecinales se representan acompañadas visualmente en la película por las arquitecturas de la administración del Estado franquista. Frente a estos espacios oficiales, encontramos como sus antagonistas en la película, las sedes de las asociaciones vecinales que fueron construidas por los propios vecinos.

Junto con las sonoridades mencionadas, en los inicios del film se recurre al mapa como modo de presentación gráfica que sirve para, se conozca o no Madrid, visibilizar la situación periférica de los barrios que serán tratados¹⁸⁰. Mientras la voz

¹⁷⁸ Entrevista con Tino Calabuig por Skype el 31 de mayo de 2014.

¹⁷⁹ Félix López-Rey, uno de los históricos activistas del movimiento vecinal, era ya militante del PCE en el momento que sale la película. Sin embargo, a lo largo de nuestra entrevista López-Rey recordaba que su militancia vecinal fue anterior a su militancia partidista. Entrevista telefónica con Félix López-Rey el 7 de octubre de 2015. Sobre las relaciones entre el PCE y el movimiento vecinal ver Caprarella y Hernández Brotons (2008). Juan Andrade también plantea esta cuestión en su investigación sobre el PCE durante el tardofranquismo y la transición política (Andrade, [2012] 2015: 72).

¹⁸⁰ En el segundo mapa, donde se señalan con círculos sobre el plano de Madrid las zonas que serán objeto de principal atención en el documental, cesa la música de Luis Marín y una voz over femenina narra la evolución del crecimiento demográfico de la ciudad y la génesis del movimiento asociativo vecinal.

over desarrolla el discurso de presentación inicial, las imágenes que lo acompañan alternan entre una filmación desde un coche que avanza hacia el Arco de la Victoria, con imágenes también filmadas desde un vehículo del Madrid más reconocible: Cibeles, Gran Vía, Puerta de Alcalá, etc. Hay una intencionalidad política asumida por el director¹⁸¹ en el hecho de que el motivo arquitectónico que más se repite en esta secuencia sea el del Arco de la Victoria, monumento conmemorativo del triunfo franquista en la Guerra Civil. De hecho, el discurso introductorio cesa cuando la imagen llega al punto más cercano al arco que permite la filmación desde un coche. Se produce entonces un juego de falsa continuidad visual. A continuación salimos por otro arco, que en realidad era el de un puente, que nos muestra, a través de filmaciones en el Pozo del Tío Raimundo la otra cara de esa victoria.

La presentación de cada uno de los tres barrios analizados siempre consta de tres elementos: un travelling del barrio filmado desde un coche, la indicación de esa localización en el mapa y el inicio de las intervenciones de los representantes de las asociaciones vecinales. Estructura que se repite aunque en diverso orden. De los tres barrios protagonistas, el que ocupa mayor importancia a nivel de tiempo que se le dedica en la película es Orcasitas. Sobre esta zona Manuel Castells, señaló que era 'el ejemplo más avanzado' de lo que fue 'el movimiento chabolista' (Castells, 1981: 266) y que se había 'convertido en un mito' (Castells, 1981: 266). Además de su importancia histórica dentro del movimiento vecinal y de la logística de la propia película, existe a nivel audiovisual un hecho que no se puede obviar. En el análisis de la experiencia de Orcasitas, Castells señaló la 'dirección carismática' de la asociación vecinal de ese barrio (Castells, 1981: 273). Las intervenciones del activista vecinal Félix López-Rey visibilizan esta condición carismática y su capacidad de comunicación.

Evidentemente, las imágenes que retratan los barrios refuerzan el discurso crítico que plantean los activistas del movimiento vecinal¹⁸². Estas estrategias visuales se

¹⁸¹ Entrevista con Tino Calabuig por Skype el 31 de mayo de 2014.

¹⁸² En las filmaciones del Pozo del Tío Raimundo se evidencian algunas de las estrategias utilizadas para ello: imágenes del interior de las casas, planos generales de las calles y también negocios locales como el bar El Extremeño, que sirve para subrayar el origen emigrante del barrio.

adaptan a las morfologías arquitectónicas que caracterizan el barrio tratado¹⁸³. Se incluyen también fotos fijas para aquellas cuestiones que no pudieron ser filmadas bien porque habían sucedido en el pasado o bien porque ya no había material de filmación. Además, algunas de las escenas no son improvisadas, sino que hay indicaciones para la representación sobre esa vida cotidiana que sucedía en el barrio¹⁸⁴. Aunque no se elabora un guion cerrado que prefije todas las acciones, sino que el relato se va adaptando a lo que se iban encontrando durante las filmaciones¹⁸⁵.

6.2.5. Circuitos alternativos y propósitos futuros

Santiago de Benito habló de *La ciudad es nuestra* elogiosamente en la época como ‘un testimonio sociopolítico de máxima actualidad y está realizado con una técnica de “cine-verdad”’ (De Benito, 1975: 60)¹⁸⁶. El resultado final de la película era, según De Benito, ‘una auténtica muestra de cine denuncia, que se inscribe en el que desde ahora se denomina cine alternativo, un cine que quiere y debe despertar las conciencias de aquellos núcleos más idóneos, un cine que debe proyectarse en los mismos lugares y a los hombres mismos que están padeciendo estas condiciones de vida (...)’ (De Benito, 1975: 61). Se introducía, de este modo, una reflexión sobre el consumo de estas películas que debían de ser exhibidas en aquellos lugares en donde se están situando sus problemáticas. Tanto Calabuig¹⁸⁷ como Félix López-Rey coinciden en señalar que la película se proyectó en asociaciones de vecinos¹⁸⁸.

Dentro del Estado, la película tuvo también difusión a través de la CdC. Así aparece ya en el catálogo de noviembre de 1976 (Central del Curt, 1976: 10) y en las cifras de

¹⁸³ Por ejemplo, se realiza una larga panorámica horizontal de reconocimiento para dar cuenta de la gran cantidad de torres que configuran el barrio del Pilar. Y en el momento en el que se dice que han decidido denunciar al promotor, estos movimientos de cámara se vuelven más enfáticos: zooms, barridos y angulaciones.

¹⁸⁴ En este sentido, Tino Calabuig mencionó las filmaciones que acompañan al discurso en el que Félix López-Rey habla sobre la ausencia de wáter en las casas y en el que se ven señoras tirando los residuos al alcantarillado. Entrevista con Tino Calabuig por Skype el 31 de mayo de 2014.

¹⁸⁵ Entrevista con Tino Calabuig en Madrid el 18 de enero de 2013.

¹⁸⁶ Para definir sus métodos Tino Calabuig recurrió al concepto de ‘cine directo, dejando que la gente explique las cosas a su modo espontáneamente’ (De Benito, 1976: 59).

¹⁸⁷ Entrevista de Tino Calabuig el 18 de enero 2013.

¹⁸⁸ Entrevista telefónica con Félix López-Rey el 7 de octubre de 2015.

contratación de la CdC publicadas por Martí Rom (1980b: 106)¹⁸⁹. A través de los documentos de 'liquidación de alquileres efectuados con películas del Partido Comunista' hechas por la Federación de Cine-Clubs que se conservan en el archivo personal de Andrés Linares, se puede constatar que la película fue contratada también en los inicios de los ochenta por asociaciones de vecinos¹⁹⁰, sindicatos¹⁹¹, organismos públicos¹⁹² y organizaciones políticas, especialmente ligadas al PCE¹⁹³, aunque no únicamente¹⁹⁴, para su exhibición. Se dio, por lo tanto, a comienzos de esa década, un consumo de *La ciudad es nuestra* en las continuidades de un mercado político que en lo cinematográfico estaba declinando.

En noviembre de 1975 el Equip Cine-Club Ingenieros editó un dossier titulado *Cine Alternativo I* dedicado a películas relacionadas con la *I Muestra Nacional de Cine Amateur* de la que sale el mencionado 'Manifiesto de Almería' en el que se defendía un cine alternativo. Tino Calabuig fue uno de los cineastas que elaboraron ese manifiesto y su participación allí, le sirvió para establecer contactos con otras experiencias que se estaban llevando a cabo a nivel del Estado, entre ellos estaba J. M. Martí Rom¹⁹⁵, de la Central del Curt. Aunque Tino Calabuig afirmaba que 'la denominación no tiene importancia' (De Benito, 1976: 61), diferenciaba este cine alternativo de 'un falso cine independiente que podría dejar de serlo en el momento en que existiera una reforma de las leyes vigentes de cara a su producción y distribución' (De Benito, 1976: 60). En el dossier del CCI se recogen textos sobre Calabuig publicados originalmente en la revista *Cinema 2002*, pero también se recuperan una serie de escritos dedicados a las problemáticas de los barrios que

¹⁸⁹ *La ciudad es nuestra* aparece como la cuarta película con más contrataciones de la Central del Curt entre los años 1976 y 1977, con 24 y 18 respectivamente. Además fue la cuarta película más contratada del período que va entre 1976 y 1979 con un total de 56 contrataciones, un número idéntico al de *Largo viaje hacia la ira* (L. Soler, 1969).

¹⁹⁰ Por ejemplo, la Asociación de Vecinos de 'Pan Bendito' (Madrid) en enero de 1980.

¹⁹¹ Hay constancia documental de que lo hizo CCOO de Madrid en julio de 1980.

¹⁹² Figura una contratación del Ayuntamiento de Petrel (Valencia) en diciembre de 1982.

¹⁹³ El PCE de Palencia en enero de 1980. El PCE de Teruel en mayo de 1980. El PCE de Granada en abril de 1982. La Vocalía Centro en relación con la Fiesta del PCE en septiembre de 1980. El PCE de Pinto en julio de 1981. El Partit Comunista del País Valencià en septiembre de 1981.

¹⁹⁴ Aparece, por ejemplo, una contratación de Movimiento Comunista en julio de 1980.

¹⁹⁵ Martí Rom defiende que el denominado Manifiesto de Almería estuvo principalmente redactado por Tino Calabuig y por él. Así se puede leer en su página www.martirom.cat en el punto 8 titulado 'Central del Curt / Cooperativa Cinema Alternatiu' de su 'Hemeroteca particular'. Recuperado el 5 de octubre de 2015.

sirven para situar lo que esta escenifica (Equip Cine-club Ingenieros, 1975: 7-9). La inquietud que buscaba propiciar el propio cineclub, trascendía de las reflexiones sobre la forma cinematográfica.

Tino Calabuig reserva para el final del film las siguientes frases de Ildefonso Sánchez, de la Asociación del Pozo del Tío Raimundo: 'el usar el megáfono, el usar un periódico, el usar la televisión, el usar la prensa, todos los medios propagandísticos que hoy en día tiene el gobierno que son nuestros porque son del pueblo y deben de estar al servicio del pueblo. Y esto es lo que hay que defender, contra viento y marea, les guste o no les guste'. La decisión de cerrar *La Ciudad es nuestra* con estas frases mostraba además de un modo de acción política en relación con los procesos de comunicación, el lugar que pretendía ocupar la propia película dentro del tejido cultural, como medio de comunicación al servicio de las luchas populares. Calabuig había construido esta película desde esta idea aunque era consciente de las limitaciones que tenía en relación a ello su propuesta, debido a su restrictivo circuito de exhibición¹⁹⁶.

Anunciando sus intereses futuros en la entrevista con Santiago de Benito, el artista y cineasta indicaba la idea de montar 'una especie de centro', un proyecto 'con más gente' que uniría producción, distribución y exhibición, con el que dar difusión a un cine en la línea de lo exhibido en Almería (De Benito, 1976: 61). Si bien, estas inquietudes no se desarrollaron tal como las concebía, con un cineclub para cine alternativo e iniciativas pedagógicas (De Benito, 1976: 61), una parte de esa aspiración se concretó en su participación en el Colectivo de Cine de Madrid, iniciativa a la que dedicaremos las próximas líneas.

6.3. El Colectivo de Cine de Madrid

6.3.1. Muestra de análisis

En este estudio del Colectivo de Cine de Madrid las películas que se han tomado como muestra son: *Raimon* (CCM, 1976), *Vitoria* (CCM, 1976), *Amnistía y libertad* (CCM, 1976), *Voces para unir, compartir, construir* (CCM, 1976), y *Hasta siempre en la libertad* (CCM, 1977). El corpus seleccionado no cierra las puertas a

¹⁹⁶ 'Lo ideal sería pasarla en los cines comerciales de barrio, pero esto es utópico', señalaba en la entrevista que le hace Santiago de Benito (1976: 60).

que, en el futuro, se pueda ampliar el mismo con más títulos. De todas estas películas existe, como mínimo, una copia estándar en 16 mm. y sobre todas ellas hay una intervención discursiva, al menos a través de los procesos de edición. Aunque, como sucede con el GM, este corpus no abarca toda la actividad de producción del Colectivo de Cine de Madrid, tampoco en lo que respecta a su calidad de PFT. En Filmoteca Española se conservan una serie de filmaciones desarrolladas fuera de la legalidad. A las cuales¹⁹⁷ haremos mención como apoyo a nuestro análisis, aunque no entren dentro de las características mencionadas sí que constatan el registro de hechos significativos que tuvieron lugar durante la transición democrática.

6.3.2. Una triple confluencia

El Colectivo de Cine de Madrid (CCM) surgió de una triple confluencia. En primer lugar, desde la experiencia previa del Grupo de Madrid, en un momento en que su sector antirrevisionista se había desvinculado de la iniciativa y Miguel Hermoso se había alejado del cine militante tras su encarcelamiento. En este sentido, se aprovecharon sus materiales, el tejido de complicidades previo, entre ellos los contactos con el grupo de París, y la propia experiencia de Andrés Linares en las PFT y los posicionamientos colectivos. Por ello, el Colectivo de Cine de Madrid no puede ser entendido sin el bagaje previo del Grupo de Madrid.

En 1982, Paulino Viota reflexionando sobre cine militante y refiriéndose a un momento posterior a la muerte de Franco señaló: 'El grupo de Madrid tomó un nombre, que fue el de Colectivo de Cine de Madrid, y con él exhibió sus antiguas y nuevas películas. La más importante de las realizadas desde ese momento es una sobre los sucesos de Vitoria el 3 de marzo de 1976' (Viota, 1982: 14). A lo largo de la entrevista publicada en 1978 que le hace Matías Antolín a Andrés Linares este crítico cinematográfico escribe sobre el origen del CCM que:

Decíamos antes que con la muerte de Franco se despeja un poco el horizonte. Y al 'duo solitario' de Linares y Hermoso se incorporan otros cineastas y se conforma una organización apoyada en la experiencia anterior del tándem, se cuenta con una cámara moviola y las películas realizadas. Los nuevos procedían, unos de la Facultad de Ciencias de la Información, otros eran gente como Tino Calabuig ('La

¹⁹⁷ No existen copias de acceso de todo este material. La última consulta con Filmoteca Española fue realizada poco antes de la entrega de esta tesis doctoral, el 13 de octubre de 2015. Las filmaciones a las que hacemos mención han podido ser consultadas en su formato original en Filmoteca Española o en copias digitalizadas hechas sobre el material original que han tenido la amabilidad de proporcionarnos los propios cineastas.

ciudad es nuestra'), etc... Se empieza a trabajar. Y con la denominación de 'Colectivo de Cine de Madrid' se realizan: 'Amnistía y Libertad', 'Raimon sing' y 'Vitoria' (Antolín, 1978b: 66).

El propio Linares también se refirió al CCM en su artículo 'Cine y clandestinidad en España', un texto publicado ya a mediados de los años noventa:

El grupo de Madrid se amplía con nuevos miembros, adopta el nombre de 'Colectivo de Cine de Madrid', y contando con un cierto respaldo, aunque en ningún caso económico, por parte de organizaciones de izquierdas, sobre todo del PCE, lleva a cabo diversas filmaciones entre las que destacan las de los sucesos de Vitoria en marzo de 1976, con la muerte de cinco trabajadores; el recital de Raimon en Madrid, o la matanza de Atocha en enero de 1977, con la impresionante manifestación del duelo que la siguió (Linares, 1996: 216).

Sobre las funciones de las que se ocupaba Linares, otros miembros del Colectivo de Cine de Madrid¹⁹⁸ coinciden en señalarlo como la persona que gestionaba los ingresos de los pases en el interior, que se utilizaban para cubrir gastos de la actividad del grupo¹⁹⁹, y también indican su actividad en relación a la circulación internacional de las películas de este grupo cinematográfico²⁰⁰. Durante el desarrollo de la actividad del Colectivo de Cine de Madrid, Linares publicó en 1976 el libro *El cine militante*. En él no se mencionan las experiencias en las que participó, sin embargo, esta obra demuestra el conocimiento que poseía sobre las iniciativas que se estaban dando a nivel internacional en relación con el cine militante y sirve también como expresión de las inquietudes teóricas que el autor del libro defendía en ese momento con respecto al cine.

La perspectiva dialéctica que adopta Linares para el estudio cultural le permite plantear desde la misma cinematografía una respuesta 'al carácter represivo y alienante del cine' (Linares, 1976: 15). Es decir: 'obedeciendo a la dialéctica de que

¹⁹⁸ Entrevista realizada en Madrid a Tino Calabuig el 18 de enero de 2013. Entrevista realizada en Aranjuez a Adolfo Garijo el 11 de abril de 2015. Entrevista realizada por Skype a Ramón Manzanares el 19 de julio de 2015.

¹⁹⁹ Entrevista realizada en Aranjuez a Adolfo Garijo el 11 de abril de 2015 y entrevista realizada en Madrid a Tino Calabuig el 18 de enero de 2013. El primero recordó a lo largo de nuestro encuentro que esta: 'la coordinaba sobre todo Andrés [Linares], era el que más contactos tenía, pero la coordinaba a través de contactos del PCE'. El segundo también destaca estos contactos: 'Linares era la persona que se ocupaba de la financiación, se ocupaba de los contactos, era la persona por ejemplo que escribía al festival de Leipzig'. Ya se ha mencionado como el trabajo del Grupo de Madrid había sido premiado en este festival. En este encuentro cinematográfico celebrado en la Alemania comunista obtuvieron galardones las películas del CCM en las ediciones de 1976 y 1977 (Antolín, 1978b: 69).

²⁰⁰ Entrevista realizada en Madrid a Tino Calabuig el 18 de enero de 2013. Entrevista realizada en Aranjuez a Adolfo Garijo el 11 de abril de 2015.

cualquier situación represiva engendra los medios de oponerse a ella' (Linares, 1976: 15), Linares plantea que se está gestando a nivel internacional un movimiento de 'otro cine' (Linares, 1976: 15) como respuestas a las formas y procesos que ocupaban las hegemonías de este medio. Algunas experiencias en el Estado español, entre ellas el GM y el CCM, que Linares no analiza en este texto, entrarían dentro de esas inquietudes que se están desarrollando internacionalmente. Ambas iniciativas, el GM y el CCM compartieron también el hecho de ser una respuesta a la situación opresiva que se vivía en el Estado español.

En la última parte del libro, Andrés Linares estudia el 'momento actual' a su escritura (Linares, 1976: 273-281). De ese momento destacaba el alto grado de 'interrelación' (Linares, 1976: 273) del movimiento y los espacios de intercambio de experiencias que se estaban dando. Entre ellos menciona los Encuentros internacionales por un nuevo cine [Rencontres internationales pour un nouveau cinéma] celebrados en 1974 en Montreal (Canadá)²⁰¹. Linares ya constataba la denominación de los 'Estados generales del Tercer Cine' para estos encuentros (Linares, 1976: 274) y entre todas las ponencias destacaba en su libro la conferencia de Jean-Patrick Lebel 'El cine en la lucha ideológica' [Le cinéma dans la lutte idéologique] como la que alcanza 'la cota teórica más elevada' (Linares, 1976: 280) subrayando sus reflexiones sobre el lenguaje cinematográfico en relación con sus implicaciones ideológicas (Linares, 1976: 280). Lebel era miembro del PCF y de UNICITÉ, sociedad cinematográfica que ya se ha visto que formaba parte del tejido de complicidades del GM²⁰².

²⁰¹ Recientemente, la *Red de Historia de los Medios* ha dedicado uno de los cuadernos que edita a esta experiencia que tiene como título *Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal. 1974*. En el texto de presentación sobre el mismo, que elabora el historiador del cine Mariano Mestman, aparece referenciado el trabajo teórico sobre cine militante de Andrés Linares como uno de los 'reconocidos libros que le dedicaron auspiciosas páginas' en la época al evento de Montreal (Mestman, 2013-2014a: 11). Sin embargo, la bibliografía de períodos posteriores prestó una atención marginal a estos encuentros (Mestman, 2013-2014a: 11). De ahí el interés que posee a nivel histórico este cuaderno de la Red de Historia de los Medios en el que se recuperan documentos del mismo. Mariano Mestman destaca sobre este evento que: 'Allí confluyeron varios de los principales realizadores y grupos de cine político latinoamericano, del cine del 68 en el Primer Mundo y de las nacientes cinematografías africanas, así como destacados críticos, historiadores, productores, miembros de instituciones y distribuidoras paralelas de Europa y Norteamérica, incluidos, por supuesto, los propios organizadores canadienses, André Pâquet y el Comité de Acción Cinematográfica' (Mestman, 2013-2014a: 9).

²⁰² La atención de Linares se fija también en el debate que abre la ponencia de Lebel y que evidencia las fisuras de la izquierda europea: 'el italiano Guido Aristarco arremetió contra Lebel (...) preguntándole cómo podía plantear un estudio radical del tema cuando representaba a una

En otra de sus intervenciones en los Encuentros de Montreal, Lebel explicó la experiencia de UNICITÉ en la que negaba su aspiración de hacer cine independiente: ‘no somos independientes, porque estamos ligados desde el punto de vista político a la clase obrera, a las organizaciones políticas, y debemos poner el cine al servicio de esa lucha’ (VV.AA., 2013-2014b: 190). Dentro de la idea de ‘arte militante’ de Linares (1976: 12), que además de ser explicativa es propositiva, entraba que este tipo de prácticas artísticas insertas en ‘una sociedad basada en la explotación y en la opresión’ (Linares, 1976: 12) debían de luchar contra ella ‘aliándose o convirtiéndose por tanto en un instrumento de las organizaciones y partidos revolucionarios al servicio de las masas’ (Linares, 1976: 12). Este apoyo, en forma de alianza no estructurada orgánicamente sino dentro de su tejido de complicidades y en coherencia con las líneas políticas del PCE, ya la llevó a cabo en el GM y la continuará el CCM, iniciativa en la cual el peso específico de la militancia de este partido fue todavía mayor.

Aunque sus relaciones fueron diferentes con respecto al partido comunista de referencia y su funcionamiento interno, tanto UNICITÉ, como el GM y el CCM estuvieron conformadas por un grupo de cineastas militantes²⁰³ con un deseo de intervención social²⁰⁴, aunque militar en el PCF, como lo hacía Lebel, era enfrentarse a una práctica política diferente a la situación de ilegalidad y represión que padecía la militancia comunista en el Estado español. Incluso dentro de España, el GM y el CCM se desarrollaron en dos momentos diferentes, también en lo que respecta a las propias estrategias política del PCE en la oposición. Desde

organización política revisionista’ (Linares, 1976: 280). En su relato histórico, Mestman recoge la polémica y los señala como ‘críticos enfrentados en su alineamiento político y sus perspectivas ideológicas (...) el francés Lebel (Partido Comunista), y el italiano Aristarco (marxista luckacciano)’ (Mestman, 2013-2014b: 24).

²⁰³ Sobre esta cuestión, Lebel incidía durante su presentación de Montreal de la experiencia de la sociedad cinematográfica del PCF en que eran un: ‘grupo de cineastas militantes –repito, no solamente cineastas sino militantes políticos (...)’ (VV.AA., 2013-2014: 189). A lo largo de sus intervenciones Lebel destacó como una de las ideas esenciales de esta actividad que: ‘lo importante no es realmente el film sino la acción política de la que aquél es el pretexto’ (VV.AA., 2013-2014: 194).

²⁰⁴ En *El cine militante* las reflexiones de Linares entroncaban con la máxima de inspiración leninista de análisis concreto de la situación concreta. Algo que se traduce en este libro con la, ya mencionada en capítulos previos, renuncia de la ‘universalidad’ como aspiración preconcebida, evitando además la ‘fácil abstracción’ (Linares, 1976: 13). Desde estos presupuestos las prácticas artísticas militantes debían de contribuir a la ‘clarificación y superación de problemas de todo tipo’ (Linares, 1976: 13). Hay, por lo tanto, un deseo de intervención social en las mismas, algo que compartían tanto el GM como el CCM.

estas aspiraciones de intervención social del cine militante, Linares defendía como uno de ‘primeros objetivos’ para articular esta alternativa cultural ‘la creación de unos circuitos paralelos’ (Linares, 1976: 12), fuera de los cauces comerciales y ocupando los espacios de la vida cotidiana, como las fábricas, los locales sindicales, etc. Como se ha visto en puntos precedentes, el GM contó con su propia rama de distribución y se apoyó en un mercado político. Esto también sucedió en el Colectivo de Cine de Madrid.

Junto con las bases sentadas por el GM y la continuidad en las prácticas fílmicas grupales de transgresión de Andrés Linares, un segundo agente de esa triple confluencia fue Tino Calabuig que, como se ha visto, desde su militancia en el PCE había estado implicado en la movilización del sector artístico. Calabuig había sacado adelante trabajos fílmicos, entre ellos el mencionado *La ciudad es nuestra*, un documental de casi una hora, hecho fuera de los cauces legales y que recogía intervenciones que excedían los límites de lo representable.

En el año que realiza Tino Calabuig la película sobre el crecimiento urbano y las luchas vecinales, estos marcos de lo representable en la cinematografía dejan de estar regulados por el Código de Censura de 1963. Durante el mandato ministerial de León Herrera Esteban se aprueba la Orden de 19 de febrero de 1975 del Ministerio de Información y Turismo por la que establecen normas de calificación cinematográfica y se derogan las de 1963. Esta normativa, tuvo una recepción crítica negativa tanto en *Mundo Obrero*²⁰⁵ como en algunas revistas cinematográficas que daban difusión al cine marginal y alternativo²⁰⁶. En su estudio sobre el cine de la transición política, Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández calificaron la propuesta de la orden ministerial del año 1975 de: ‘apariencia, más

²⁰⁵ En esta publicación se introdujo en sus páginas un artículo de *Cambio 16* en el que se hace mofa del avance que podría suponer (‘“Nueva” Censura’, 1975: VIII).

²⁰⁶ Fausto Romero publicó en mayo de 1975 ‘Las nuevas normas de cinematografía’ en la revista *Cinema 2002*, una de las revistas cinematográficas que sirvió de plataforma de reflexión y difusión para el cine marginal realizado en el Estado español. En su artículo Romero concluía sobre esta nueva normativa que: ‘seguimos en manos de los censores, que gozan de la más omnímoda libertad’ (Romero, 1975: 36), dado que, en su opinión, las nuevas normas de censura no habían supuesto un salto adelante con respecto a la legislación anterior. Por la que Romero proclama la continuidad del mismo ‘cine ambiguo, ñoño y sin conexión alguna con la realidad española; es decir, el mismo cine que hasta ahora venimos padeciendo’ (Romero, 1975: 37). El texto de Romero termina con el siguiente alegato contra la censura: ‘Alguien dijo que la censura es una muestra de desconfianza de la sociedad en sí misma. Hora es ya que empecemos a confiar en nosotros mismos. O de que empiecen a confiar en nosotros, que no es lo mismo exactamente’ (Romero, 1975: 37).

bien, de libertad' (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 2004: 23). La legislación aprobada bajo el mandato de Herrera Esteban se publicó en el BOE el 1 de marzo de 1975 y fue la que estuvo vigente en los inicios de la actividad Colectivo de Cine de Madrid.

Tino Calabuig escribió sobre el CCM décadas después a su participación en esta experiencia colectiva. Su texto se publicó en el año 2001 en la revista del Partido Comunista de España, *Nuestra Bandera*, dentro de un número dedicado al XXV Aniversario de la matanza de Atocha, que se produjo en un despacho de abogados laboristas y fue cometido por la extrema derecha. El atentado terminó con el asesinato de cinco personas y el Colectivo de Cine de Madrid, como se verá en líneas posteriores, le dedicó un trabajo titulado *Hasta siempre en la libertad*.

En Internet se puede encontrar un texto posterior publicado por el propio autor que se precede de una breve introducción (Calabuig, 2002). En él Calabuig sitúa su encuentro con Andrés Linares en octubre de 1975 bajo la mediación de Juan Antonio Bardem (Calabuig, 2002: 6). El relato de Calabuig resulta especialmente interesante porque proporciona ya un listado de miembros del CCM: 'A mediados de 1976 se forman dos grupos en el Colectivo, uno de producción y otro de distribución y exhibición. En el primero figuran Andrés Linares, Tino Calabuig y los estudiantes de universidad, Adolfo Garijo (Fito), María Miró y Esteban Roman; en el segundo figura Ramón Manzanares, también de la universidad' (Calabuig, 2002: 8). De ellos Linares, Calabuig, Garijo y Manzanares, quienes durante la experiencia del CCM eran militantes del PCE, han sido entrevistados para la tesis doctoral. No tanto para constatar una lista cerrada de miembros o no miembros, las fronteras entre la pertenencia o no pertenencia en iniciativas colectivas que se desarrollaban fuera de la legalidad son, en ocasiones, muy difusas, sino para poder tener un mejor conocimiento de las dinámicas de su funcionamiento y poder contrastar diferentes versiones en una iniciativa sobre la cual, al menos en el momento que se escriben estas líneas, se han encontrado escasas fuentes documentales contemporáneas a la producción del CCM.

En líneas posteriores, Calabuig señala dentro del equipo de distribución a María Luisa Quesada²⁰⁷, quien salió en la entrevista de Andrés Linares en relación a la

²⁰⁷ Entrevista a Andrés Linares en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

actividad con el GM, y Manolo Bueno (Calabuig, 2002: 8). Además, Calabuig incluye dentro del tejido de complicidades del CCM a varios profesionales del cine, tanto del PCE como antifranquistas²⁰⁸, entre ellos además de Juan Antonio Bardem estaba Miguel Hermoso, quien, incluso después de ser amnistiado, no mantuvo una relación regular con el CCM. Tanto el GM como el Colectivo de Cine de Madrid contaron con personas dedicadas a la difusión de películas. Sin embargo, al contrario de lo que sucedió con Julio Pérez Perucha en la primera experiencia, en el CCM también esta parte estaba controlada por militantes del PCE. De este modo, el núcleo central del CCM, tanto a nivel de producción como de distribución, lo conformaron miembros de este partido. Lo que no quiere decir que dentro de su tejido de complicidades no entrase gente de otros sectores de la oposición, también de otras organizaciones comunistas. Carmen Frías²⁰⁹ colaboró como montadora en algunos de los trabajos del CCM. Tanto Tino Calabuig (2002) como Andrés Linares, han señalado esta colaboración²¹⁰. En el momento que se producen sus trabajos con el Colectivo de Cine de Madrid, Frías ya había abandonado el PCE y era militante de la LCR, organización trotskista²¹¹.

²⁰⁸ En la lista de colaboradores Tino Calabuig señala el apoyo de: ‘Augusto Fernández Balbuena, Luis Cano, Pedro Rosado y el independiente Lalo Robles y Luciano Berriatua, asimismo Miguel Hermoso participó en el rodaje de “Hasta Siempre” documental producido por el Colectivo sobre el asesinato de los abogados de Atocha. No se puede olvidar la colaboración del director José Luis García Sánchez y el productor Luis Me[g]ino. También las montadoras Carmen Frías y Rori, Luis Villar e Iván Aledo’ (Calabuig, 2002).

²⁰⁹ Entrevista telefónica realizada el 11 de julio de 2015.

²¹⁰ Entrevista en Madrid a Andrés Linares el 21 de septiembre de 2015.

²¹¹ Esta profesional fue una de las que participó en la experiencia del boletín *Asamblea*, cuyo primer número ve la luz en 1975. Entrevista telefónica realizada a Carmen Frías el 11 de julio de 2015. Sin afán de proporcionar un listado cerrado sobre esta experiencia, entre las personas que participaron en esta iniciativa, estaban, además de Carmen Frías, Francisco Llinás, Carlos Pérez Merinero, Javier Maqua o Manuel Vidal. La ‘vietnamita’ con la que se imprimía se encontraba en la casa de este último, quien también militaba en la LCR. Entrevista con Manuel Vidal el 7 de agosto de 2015. La experiencia *Asamblea* implicó a una serie de personas que se situaban ideológicamente en el comunismo que se desarrollaba fuera del PCE. En el primer número se marca un triple objetivo para este boletín: ‘1º Desenmascarar todos los intentos idealistas por desclasarnos y dividirnos; reafirmarnos en nuestra situación y condición de clase, y actuar en consecuencia. 2º Denunciar la represión que se cierne sobre el sector; represión que presenta múltiples facetas y que va desde la simple prohibición de un guion hasta las penas de muerte que se pretende imponer a Eva Forest y sus compañeros. 3º Clarificar cada situación en que nos encontramos los trabajadores del cine y del espectáculo; y contribuir a la movilización del sector cuando lo exijan las circunstancias’ (‘Presentación, 1975: 1). Los dos primeros números se pueden consultar en el archivo personal de David Pérez Merinero depositado en la Universidad Carlos III de Madrid.

Si el GM había tenido su caldo de cultivo en el movimiento estudiantil, la tercera parte de las confluencias que dan origen al CCM la protagonizan una nueva generación de militantes-estudiantes que se incorporaron al funcionamiento del CCM, sirviendo de enlace con el activismo universitario, desarrollando su logística, participando en los rodajes y haciendo circular las copias del colectivo. Uno de esos activistas de la Facultad de Ciencias de la Información que indicaba Matías Antolín (1978b: 66), sin mencionar sus nombres, fue Adolfo Garijo²¹², que se hace militante del PCE durante su etapa como estudiante de medicina²¹³, carrera en la que había ingresado previamente y cuyo estudio combinó con la de Imagen²¹⁴. Este aporta al CCM su experiencia y contactos en la militancia estudiantil.

Garijo es además el autor de una novela titulada *Colectivo de Cine de Madrid* (Garijo, 2010) en cuyo epílogo final se hace un recorrido de no ficción de la actividad del CCM en el que se puede leer: ‘Tino Calabuig, Adolfo Garijo y Andrés Linares, decidimos empezar a rodar huelgas y manifestaciones prohibidas’ (Garijo, 2010: 205)²¹⁵. A lo largo de nuestras conversaciones, Adolfo Garijo indicaba que las personas que principalmente se encargaban de las filmaciones eran Andrés Linares y Tino Calabuig²¹⁶. Él desempeñó tareas diversas²¹⁷, hablaremos también de su participación en el montaje de *Vitoria*. En lo que respecta a las relaciones con el PCE, Adolfo Garijo indica que: ‘Teníamos contactos con la organización, entonces clandestina pero muy poderosa, del Partido Comunista de España en la Universidad de Madrid. Y también entre profesionales del cine no adeptos al régimen franquista –La Agrupación de Cine del PCE– quienes nos animaron a seguir adelante con

²¹² En cuanto a la difusión actual de las películas del colectivo, señalar que de Adolfo Garijo parte la iniciativa de la web del CCM en la que se pueden consultar algunos de los trabajos de este grupo cinematográfico, material gráfico y textos. La dirección de la web es <http://colectivodecinedemadrid.com/> Recuperado el 8 de octubre de 2015.

²¹³ Entrevista a Adolfo Garijo realizada en Aranjuez (Madrid) el 11 de abril de 2015.

²¹⁴ Entrevista a Adolfo Garijo realizada telefónicamente el 8 de octubre de 2015.

²¹⁵ Ramón Manzanares, cuyo papel en el CCM será explicado en líneas posteriores, recordaba que en el primer momento formaban parte de este colectivo: ‘Tino Calabuig, Andrés Linares, Fito [Adolfo] Garijo’. Entrevista realizada por Skype el 5 de julio de 2015.

²¹⁶ Entrevista a Adolfo Garijo realizada en Aranjuez (Madrid) el 11 de abril de 2015.

²¹⁷ Adolfo Garijo recordaba entre sus tareas principales la foto fija y el sonido. Entrevista realizada en Aranjuez (Madrid) el 11 de abril de 2015.

nuestros arriesgados propósitos' (Garijo, 2010: 205). En nuestra entrevista señalaba también que: 'no éramos un contacto orgánico, no éramos una célula'²¹⁸.

En párrafos posteriores de su escrito, Adolfo Garijo amplía la nómina de miembros: 'Al grupo inicialmente compuesto por tres personas, se nos había sumado Manolo Bueno que colaboraba en rodajes. Ramón Manzanares que coordinaba la distribución de películas documentales en la Ciudad Universitaria de Madrid. Pedro Rosado. María Miró. Colaboraron: Luis Cano, José Luis García Sánchez, Luis Megino y muchos más'. (Garijo, 2010: 207). Nombres todos ellos que aparecen entre los miembros y colaboradores que señaló también Tino Calabuig (2002).

El epílogo no ficcional de la novela de Garijo concluye con el que considera el corpus fílmico del CCM: 'Se rodó y montó: AMNISTÍA Y LIBERTAD, VITORIA, CONCIERTO DE RAIMON, HASTA SIEMPRE EN LA LIBERTAD, CONCIERTO DE GIJÓN'. Estos son los trabajos mencionados en la web del CCM, sin que el *Concierto de Raimon* esté disponible para su consulta online²¹⁹, pero sí en Filmoteca Española, donde se conservan estas películas. En los siguientes párrafos regresaremos a este listado de películas del CCM. En esta parte de la novela de Garijo la actividad previa queda reducida a: 'Antes lo había intentado Miguel Hermoso, pero detenido en Carabanchel se había visto obligado a abandonar' (Garijo, 2010: 205). No obstante, de las líneas previas que se le han dedicado en esta tesis doctoral a la experiencia del Grupo de Madrid se deduce que esta actividad en la que participó Miguel Hermoso fue más que una tentativa.

6.3.3. El CCM como grupo de distribución

Si los trabajos fílmicos sirven como documentos de la labor de producción del Colectivo de Cine de Madrid, más difícil resulta el estudio de su rama de distribución. A lo largo de nuestra investigación doctoral se le han realizado entrevistas a Ramón Manzanares, al que, como se ha visto, Garijo consideraba: 'que coordinaba la distribución de películas documentales en la Ciudad Universitaria de Madrid' (Garijo, 2010: 207). En nuestro encuentro Garijo ampliaba esta información y mencionaba que el Colectivo de Cine de Madrid: 'tiene su propia

²¹⁸ Ídem.

²¹⁹ Información recuperada el 8 de octubre de 2015 <http://colectivodecinedemadrid.com/>

distribuidora de la que se encargaba sobre todo Ramonet, Ramón Manzanares²²⁰. En el relato de Tino Calabuig sitúa a Manzanares dentro de la rama del grupo de distribución del CCM (Calabuig, 2002: 8). Andrés Linares también lo señalaba en una de nuestras conversaciones en las tareas de distribución y lo recordaba como el encargado de llevar el material filmado a la estación de tren con destino París²²¹.

En estos momentos Manzanares era un joven militante del PCE, estudiante universitario y residente del Colegio Mayor Loyola en Madrid. En él desempeñaba las tareas de proyccionista lo que le daba acceso a la sala donde se exhibía cine en el propio colegio mayor, Manzanares recuerda como este espacio sirvió también para otro tipo de usos políticos²²². Además de los cineclubs, Manzanares, Calabuig²²³, Linares²²⁴ y Garijo²²⁵ coinciden en señalar a los colegios mayores universitarios como espacios donde se proyectaron las películas del Colectivo de Cine de Madrid. En el propio Colegio Mayor Loyola estaba uno de los depósitos del material fílmico del CCM²²⁶. También hubo material en otros domicilios particulares y en la galería Redor²²⁷. En esta última estuvo instalada una moviola que se había enviado desde París a Barcelona. A lo largo de nuestra conversación con Jacques Bidou recordando las relaciones entre UNICITÉ y la militancia española señaló el envío de una de sus moviolas a España²²⁸. Si bien esto es otra muestra de las relaciones entre UNICITÉ y la militancia comunista española dedicada al cine militante, Linares²²⁹ y Calabuig²³⁰ destacaron que se trataba de un aparato obsoleto.

Dentro de su actividad como miembro de la rama de distribución del CCM, Manzanares recordaba la difusión de películas del GM como *Proceso 1001*, indicó

²²⁰ Entrevista realizada en Aranjuez (Madrid) el 11 de abril de 2015.

²²¹ Entrevista realizada a Andrés Linares en Madrid en 13 de marzo de 2015.

²²² Señala, por ejemplo, una reunión sindical. Entrevista por Skype a Ramón Manzanares el 5 de julio de 2015.

²²³ Entrevista en Madrid el 18 de enero de 2013.

²²⁴ Entrevistas en Madrid el 13 de marzo de 2015 y el 21 de septiembre de 2015.

²²⁵ Entrevista en Aranjuez el 11 de abril de 2015.

²²⁶ Entrevista por Skype a Ramón Manzanares el 5 de julio de 2015.

²²⁷ Entrevista telefónica a Tino Calabuig el 9 de octubre de 2015.

²²⁸ Entrevista realizada en París el día 10 de junio de 2014.

²²⁹ Entrevista en Madrid el 13 de marzo de 2015.

²³⁰ Entrevista telefónica el 9 de octubre de 2015.

que la tarea de distribución del CCM no solo abarcaba Madrid sino que llegó a diversas partes del Estado y destacó la difusión de otras películas ajenas a la producción tanto del GM como del CCM, entre ellas *El acorazado Potemkin*, *Granada, mi Granada* y *Septiembre chileno* (*Septembre chilien*, B. Muel, T. Robichet, V. Mayoux, 1973)²³¹. También aseguraba haber tenido contacto directo en Madrid con dos de los cineastas que han sido mencionados en apartados anteriores por sus trabajos filmicos relacionados con España, Abraham Osheroff y Roman Karmen²³². El contacto con este último fue en Redor y también salió durante una de nuestras conversaciones con Tino Calabuig²³³.

Del archivo personal de Calabuig procede un documento titulado 'CATÁLOGO DE FILMS DISTRIBUIDOS POR EL COLECTIVO DE CINE DE MADRID (CCM)' (Doc. 8). El listado al que se ha podido acceder está compuesto por tres hojas con un total de cuarenta títulos. Los títulos que señalaba Ramón Manzanares y los cineastas con los que afirmó tener contacto, Osheroff y Karmen aparecen en el listado. De este último junto con *Granada, mi Granada*, se incluyen trabajos sobre América Latina, *Camaradas* (R. Karmen, 1974) o *El corazón de Corvalán* (R. Karmen, 1975)²³⁴.

Como se puede comprobar en el listado del CCM, son varios los films del catálogo que abordan el conflicto chileno, desde una óptica crítica con el violento golpe de estado, y que tienen como escenarios los países latinoamericanos. En el documento aparecen las películas realizadas por los protagonistas del CCM anteriores a la confluencia que da lugar a esta experiencia. Están en él todas las películas que se han tomado como muestra de análisis en el apartado de análisis del Grupo de Madrid, lo cual supone otro indicativo de la conexión entre las dos iniciativas. Además aparece *La ciudad es nuestra* de Tino Calabuig. También aparecen tres películas que incluiremos dentro de lo que se tomó como muestra de estudio del

²³¹ Entrevista por Skype a Ramón Manzanares el 5 de julio de 2015.

²³² Ídem.

²³³ Entrevista telefónica con Tino Calabuig el 9 de octubre de 2015.

²³⁴ Este último dedicado a la figura del Secretario General del Partido Comunista de Chile, Luis Nicolás Corvalán, que ya había aparecido también en el anterior trabajo mencionado de Karmen. *Camaradas* (R. Karmen, 1974), no ha podido ser consultado para esta tesis doctoral. Los datos y la mención a Corvalán están sacados de la página web Mosfilm, recuperada el 12 de octubre de 2015: http://www.mosfilm.ru/eng/fans/film_catalog/film.php?ID=6275&sphrase_id=86251

Colectivo de Cine de Madrid: *Raimon, Vitoria y Amnistía y libertad*. Todas ellas desarrolladas como PFT. Ninguno de los títulos es de 1977, lo cual parece señalar que el año de elaboración del documento es 1976²³⁵.

El catálogo se completa con películas italianas y trabajos procedentes o que tratan problemáticas de países socialistas. Entre ellos no podían faltar títulos históricos del cine soviético, algunos de los cuales tienen subtítulos en francés, lo que puede indicar su llegada a España desde el país vecino²³⁶. En la entrevista que le realiza Matías Antolín, publicada en 1978, Linares habló de que: ‘no sólo distribuimos nuestros filmes, sino los de los compañeros cineastas cubanos, chilenos, brasileños, colombianos, alemanes, vietnamitas...’ (Antolín, 1978b: 69). También hay en el catálogo ejemplos de las PFT desarrolladas en Cataluña por cineastas o grupos ya mencionados, como la Comisión de Cine de Barcelona, Llorenç Soler o el Grupo Spa. En el catálogo hay una película sobre Juan Genovés, *Test de violencia (A Test of Violence)*, S. Cooper, 1969) en cuya producción participó la *Marlborough Gallery* y obtuvo varios galardones en festivales internacionales²³⁷.

Tino Calabuig recordaba en uno de nuestros encuentros a Genovés como un colaborador de las iniciativas que se organizaban desde el PCE para la movilización del sector artístico pero entonces ‘no estaba organizado a nivel de célula’²³⁸. Calabuig participó en la organización de la exposición ‘Que trata de España’ en Milán. En ella estuvo también representado Genovés y sobre la muestra y los actos paralelos a la misma se hizo la película *Amnistía que trata de España*, a la que nos hemos referido en capítulos previos, y en cuya filmación estuvo implicado Andrés Linares.

²³⁵ Así se indica en un añadido posterior hecho a lápiz al inicio del mismo

²³⁶ Adolfo Garijo recordaba un viaje a Francia para trasladar películas a España. Entrevista realizada telefónicamente el 8 de octubre de 2015.

²³⁷ El historiador del arte Iñigo Sarriugarte Gómez señala que el cortometraje tomó como base ‘las imágenes más sociales y políticas de sus cuadros’ (Sarriugarte Gómez, 2007: 566) y obtuvo diversos galardones en los festivales de Moscú, Venecia y Cork (Irlanda) (Sarriugarte Gómez, 2007: 566).

²³⁸ Entrevista en Madrid a Tino Calabuig el 12 de enero de 2012. Genovés que no entró a militar formalmente en el PCE hasta 1977 (Sarriugarte Gómez, 2007: 566) sí que formaba parte de su órbita cultural y realizó encargos para plataformas participadas por el Partido Comunista de España.

Por si quedase alguna duda entre la orientación política del catálogo en él aparece una película sobre la historia del PSUC, *40 anys de lluita*, realizada en 1976 cuando este partido era todavía ilegal. Torrell (2015) ha atribuido a Manel Esteban este trabajo. Además hay películas de tres de los multitudinarios eventos que llevó a cabo el Partido Comunista de España durante la década de los setenta en ciudades europeas, los celebrados en París (1971), Ginebra (1974) y Roma (1975).

6.3.4. Vislumbrando la superficie

La salida a la superficie era ya una de las opciones fundamentales de la política del PCE que Carrillo veía confirmada por la realidad²³⁹. El multitudinario evento del PCE en Roma tuvo lugar el 14 de diciembre de 1975 en el Palacio de los Deportes de esta ciudad y fue otro peldaño más de esta progresiva salida a la superficie, que se aprobó finalmente en la capital italiana dentro de un pleno del Comité Central celebrado en julio de 1976 (Andrade, [2012] 2015: 84). Juan Antonio Bardem se refirió a esta salida de la clandestinidad, que no todavía de la ilegalidad, en sus memorias:

Tiempo después el PCE decidió salir de la clandestinidad y aparecer públicamente ante todo el mundo. Es decir, se siguió la táctica de ‘dar al perro más carne de la que pudiera morder’ y el Comité Central se presentó ante los medios con sus nombres y apellidos.

Naturalmente, esa reunión y presentación era –por el momento– impensable en España. La hicimos en Roma, bajo los paternales auspicios del PCI y de Enrico Berlinguer. Coincidió esa presentación en el 80 cumpleaños de Dolores Ibárruri ‘La Pasionaria’ que presidió el acto. Los camaradas de Madrid me hicieron llevarle a Dolores un regalo especial: la primera grabación de *Sí, veremos a Dolores caminar las calles de Madrid* cantada por la camarada Ana Belén con música y letra del camarada Víctor Manuel. Y además pude filmar unas imágenes de Dolores escuchando esa grabación y su gozosa sorpresa al oír la canción. (Bardem, 2002: 162-163)

En el AAMOD de la capital italiana se ha consultado una copia y documentación relacionada con la película *Dolores e la Spagna* (M. Andrioli, 1976). El film recoge el acto público del 80º aniversario de Pasionaria, está producido por UNITELEFILM y fue realizado dentro de los cauces de la legalidad italiana. En el equipo acreditado en los títulos no figuran cineastas españoles. El tono hagiográfico queda expuesto

²³⁹ En palabras del propio Secretario General del PCE: ‘Ahí están, en la vida diaria, en toda la acción política, social, cultural, de prensa, miles de comunistas actuando cada día más a luz pública’ (‘Declaraciones de’, 1975: 4).

desde el inicio con la poesía de apertura que le dedica Rafael Alberti, todavía en su exilio romano.

Fue un acto a mayor gloria de *Pasionaria*²⁴⁰ en un país que había padecido el fascismo²⁴¹. La presidenta de un partido todavía ilegal en el Estado español, que luchaba en ese momento por salir a la superficie e ir abandonando progresivamente el secreto y la ocultación de la actividad política clandestina era recibida entre autoridades en una recepción del ayuntamiento romano. Algo que también se preocupa de recoger el film²⁴². En la película se deja también testimonio de las bases que se están sentando para una política eurocomunista, en la que dos de los líderes que intervienen en el evento, Enrico Berlinguer, secretario general del PCI, y Santiago Carrillo, secretario general del PCE, tendrán un papel protagonista.

La intervención final se reserva para el último tramo del discurso de *Pasionaria*. En él clama, una vez más, por la Reconciliación Nacional²⁴³. El alegato de cierre de Dolores Ibárruri debe de ser entendido dentro de la política de salida a la superficie del PCE: 'Y no os digo adiós sino hasta pronto en Madrid'. Algo que se refuerza con elementos gráficos²⁴⁴. Como contextualiza el historiador del cine Vicente Benet:

Franco acababa de fallecer y la *Pasionaria* conmemorativa era utilizada de manera dosificada por el Secretario General, Santiago Carrillo, para conseguir el equilibrio entre una identidad comunista labrada en años de exilio y todavía sostenida por la mitología revolucionaria soviética, los afanes de modernización y occidentalización del Eurocomunismo y la necesidad de mostrarse como una fuerza política capaz de configurarse como el partido hegemónico de la izquierda ante el inminente final del franquismo (Benet, 2013: 50).

²⁴⁰ La propia escenografía política remarca la centralidad de Dolores Ibárruri, en la parte superior de la grada del escenario su nombre corona el evento.

²⁴¹ Las dos primeras intervenciones de políticos italianos en la películas son las de dos significativas figuras del antifascismo, Ferruccio Parri, que fue primer ministro del gobierno de unidad nacional en la Italia de 1945, y Luigi Longo, en ese momento presidente del PCI que había formado parte de las Brigadas Internacionales durante la guerra civil española. Sus intervenciones preceden a la inicial de Dolores Ibárruri. La voz over la presenta como símbolo y alma de la lucha del pueblo español contra el fascismo y habla de Ibárruri como una protagonista de primera magnitud en la historia del siglo XX.

²⁴² Como sucede en la película del mitin de Ginebra se muestra las llegadas de los líderes comunistas al aeropuerto y de la militancia al acto, las intervenciones ante los medios, etc.

²⁴³ La concepción amplia de la misma se refuerza con una cita en un sentido similar de Vicente Enrique y Tarancón, cardenal arzobispo de Madrid, pronunciada por la propia Dolores Ibárruri durante su intervención.

²⁴⁴ La pantalla se llena de la frase: 'Sí, sí, sí, Dolores a Madrid'.

En una de las entrevistas hechas a lo largo de esta tesis doctoral, Tino Calabuig recordaba un viaje a Roma para filmar por encargo de Bardem, entre otras, la escena que este señalaba en sus memorias²⁴⁵ y destaca la complicidad de UNITELEFILM para llevar a cabo su filmación. Dentro de este período de salida a la superficie hay que entender también la actividad del CCM. Algo que va progresivamente diferenciando los procesos de ocultación sobre los cuales sustentaba su actividad el GM. A lo largo de la actividad del Colectivo de Cine de Madrid se producen dos decisiones que divergen de la experiencia anterior. En primer lugar, se busca una denominación que finalmente es reconocida por todos sus miembros. En segundo lugar, el CCM posee un logo que fue diseñado por Tino Calabuig. Ambos son elementos de identidad que buscan hacer reconocible la experiencia. Además, la dependencia exterior será cada vez menor en lo que respecta a los procesos posteriores a la filmación. Algo que se constata tanto en la ausencia de materiales del CCM como en la documentación histórica de los fondos de UNICITÉ elaborada en 1978²⁴⁶, como en los materiales que se conservan actualmente en Ciné-Archives. Lo cual no supone que el CCM no tuviese ningún contacto con París y que estos giros no se llevasen a cabo sin dificultades en lo que fue un período lleno de tensiones. Las muertes violentas que se produjeron durante el cambio político, algunas de las cuales fueron tratadas en los trabajos del CCM como veremos en líneas posteriores, dejan testimonio sangriento de ello.

6.3.5. Conciertos protesta

En su número del 14 de febrero de 1976, la revista *Triunfo* titulaba 'Un público prohibido' y su portada se ilustraba con la imagen de la audiencia del concierto de Raimon que se había celebrado en Madrid. En su interior Fernando Lara escribía una crónica de dos páginas sobre esta actuación que había tenido lugar el 5 de febrero (Lara, 1976: 26-27). La crónica se abría del siguiente modo: 'La primera inmensa, interminable ovación de la noche fue para Marcelino Camacho cuando atravesó la larga pista para ocupar su asiento. Eran las diez y diez y el Pabellón de Deportes del Real Madrid se transformó en un aplauso unánime sólo

²⁴⁵ Entrevista a Tino Calabuig el 18 de enero de 2015. Material relacionado con su filmación en Roma se conserva en su depósito en Filmoteca Española.

²⁴⁶ Ciné-Archives, *Espagne*, 28/IX/1978 Claude Thiébaud et Brigitte Dornès. *Note relative aux Archives: ESPAGNE*.

interrumpido por los gritos de “¡Marcelino, Marcelino!” (Lara, 1976: 26). Si la lectura del artículo de Fernando Lara aporta una serie de informaciones e impresiones valiosas para un mayor conocimiento de lo que fue el evento y su significación dentro de las culturas de la oposición²⁴⁷, lo mismo sucede con la película *Raimon* del Colectivo de Cine de Madrid que tiene como centro esta actuación del cantante valenciano en Madrid y está hecho desde la complicidad ideológica con la oposición política.

En su visionado se puede comprobar la llegada de Marcelino Camacho y la presencia de Simón Sánchez Montero, dirigente del PCE, que también menciona Lara (1976: 26). Este cortometraje, realizado en 16 mm., permite ampliar la nómina de las personalidades que asistieron al recital a otras que no aparecen en el texto de *Triunfo* y a las que la cámara del CCM presta atención: Nicolás Sartorius, Gabriel Celaya, Felipe González... La imagen de este último se acompaña de los gritos de ‘¡Unidad, unidad!’, algo que no es gratuito, dado que la alianza de fuerzas formaba parte de los debates que se estaban dando en la izquierda española y sobre esta cuestión había una discrepancia de criterios entre las diferentes fuerzas²⁴⁸.

Las actuaciones de Raimon, identificadas con el antifranquismo, habían sido recogidas en otras películas previas, algunas de las cuales se mencionan a lo largo

²⁴⁷ Lara habla de: la presencia de García Salve y Simón Sánchez Montero, dirigente del PCE, la expectación que había generado el acto, la juventud de las audiencias, la presencia de personalidades del mundo de la política y de la cultura, la aparición de pancartas y gritos persistentes de Amnistía, el público iluminando la oscuridad con sus encendedores o cerillas, etc... (Lara, 1976: 26-27).

²⁴⁸ Sin salir del cine del cambio político, en la película de Pere Portabella, *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (1976-1977), este es uno de los motivos de discusión en el debate que se recoge en la película entre Felipe González (PSOE), Ramón Tamames (PCE) y Raúl Morodo (Partido Socialista Popular). En estas intervenciones Tamames le critica al PSOE que quiera ir a las elecciones en solitario para conocer su fuerza política real, algo que califica como de ‘enormemente peligroso para un proyecto de alternativa democrática’. A lo que González responde que ‘por ser la primera confrontación electoral, cada fuerza política tiene que mostrarse ante el pueblo con su personalidad, con su perfil (...)’ y defiende que solo entrarían en un bloque de fuerzas políticas a la campaña electoral ‘si hubiera que plebiscitar absolutamente todas las instituciones’. A lo largo de sus intervenciones González observa que una alianza con los comunistas en esa coyuntura histórica ‘sería un gravísimo error político’ y crearía, en su opinión, una inevitable imagen frentepopulista. Morodo, representante en la discusión del Partido Socialista Popular, discrepa de González y defiende que la alianza no debe ser post-electoral sino que esta se debe de producir antes de las elecciones. La voz del PCE en la discusión, Ramón Tamames, dice que su partido no plantea una unidad exclusiva entre comunistas y socialistas sino una coalición electoral de más amplio espectro que pueden contar con el apoyo de otras fuerzas políticas ‘con importancia en las nacionalidades y las regiones’, todavía no integradas ni en el PCE ni el PSOE.

de esta tesis doctoral²⁴⁹. En páginas anteriores se trataron los problemas con la censura que tuvo el film de Carles Durán realizado en 1965 sobre este cantante. En su trabajo, Durán no se ciñe exclusivamente al registro de sus canciones y como trabajo de edición incluye imágenes de las luchas políticas, represión e injusticias que se estaba dando a nivel internacional. El CCM tampoco se plantea su película como una filmación del concierto madrileño construida exclusivamente a partir de sus imágenes y sonidos a modo de síntesis del mismo, sino que interviene sobre el discurso filmico e incluye dentro de su montaje filmaciones relacionadas con la represión y la violencia de los aparatos del Estado, especialmente el policial. Tras la celebración del evento se prohibieron los otros recitales que estaban programados de Raimon en la ciudad de Madrid (Pozuelo, 1976: 9).

Estas filmaciones e imágenes que apelan a la falta de libertades se introducen en alternancia con el contexto festivo predominante de la película²⁵⁰. Junto con las canciones del propio Raimon y las imágenes del público en la oscuridad iluminada por sus cerillas y mecheros, el film se ocupa de recoger las proclamas reivindicativas de ¡Libertad! o ¡Amnistía! tanto a nivel sonoro, con los gritos del público, como a nivel visual, con las pancartas que apelan a ellas. Aparecen otros motivos políticos característicos de la oposición, como la bandera republicana o de nacionalidades del Estado español.

En un momento de la película se puede distinguir entre las frases del ambiente sonoro del pabellón una que dice: ‘¡No hay ninguna bandera roja!’. La copia consultada de la película termina con la filmación detenida en la imagen de uno de los asistentes llevando en alto ese motivo político, inequívocamente comunista,

²⁴⁹ En *Spagna 68' (El hoy es malo pero el mañana es mío)* (H. Lumberras, 1968) se incluyen filmaciones del concierto que dio Raimon en la Ciudad Universitaria en Madrid en mayo de 1968. El concierto de 1976 era el del ‘reencuentro (...) con su público madrileño’ tras estos ocho años (Mainer y Juliá, 2000: 128). Tanto el de 1968 como el de 1976 comparten su carácter de concierto-protesta, una convocatoria musical se convierte en un evento reivindicativo para derechos y libertades básicas. Si el primero se produce en un contexto de reivindicación estudiantil en el marco del cual se producen enfrentamientos con la policía, el segundo no fue un acto exento de tensión.

²⁵⁰ En la película se puede comprobar el carácter festivo que Fernando Lara señalaba en su artículo: ‘La fiesta cívica de cerca de seis mil madrileños comenzó ahí. Fiesta en su más profundo sentido, en su significación auténtica de unión colectiva en la alegría común de sentirse juntos y solidarios, alegres y, partícipes de una expresión democrática: Banderas, globos, gritos de “¡Libertad! (...)”’ (Lara, 1976: 26).

improvisado con un paraguas. Tanto Tino Calabuig²⁵¹ como Andrés Linares²⁵² y Adolfo Garijo²⁵³ coinciden en señalar que de las películas tomadas como muestra para analizar la experiencia del CCM, *Raimon* es la primera que se termina.

Otras de las películas del CCM que toma como motivo principal las culturas musicales de la oposición fue *Voces para unir, compartir, construir* centrada en el Día de la Cultura de Gijón de 1976. Un cortometraje de no ficción hecho en color utilizando el formato característico de los trabajos del CCM, el 16 mm., y en el que se presenta la temática de la película a través de voces over que sitúan el encuentro cultural dentro del marco más amplio de las luchas por las libertades.

En su investigación sobre el movimiento cultural y universitario en Asturias, Luis Alfredo Lobato Blanco señala que la primera edición de esta fiesta popular tuvo lugar en 1972 (Lobato Blanco, 1998: 123) y que en su origen estuvo la colaboración de varias sociedades culturales de Gijón²⁵⁴ (Lobato Blanco, 1998: 127). Además destaca que: ‘La concurrencia de público durante las ediciones de comienzos de la transición política fue prácticamente desbordante, convirtiéndose en una manifestación masiva de exigencia de libertades democráticas’ (Lobato Blanco, 1998: 123).

La multitudinaria afluencia, las proclamas y motivos opositores, entre ellos banderas republicanas y de diferentes nacionalidades del Estado, también independentistas, se pueden observar en las película del CCM. En los conciertos-protesta se plasma la diversidad lingüística del Estado y la película recoge actuaciones identificadas con la cultura andaluza, gallega, vasca y catalana. El film no solo se construye desde las sonoridades lúdico-políticas del evento²⁵⁵ y sus imágenes, sino que, como sucede

²⁵¹ Entrevista telefónica realizada el 9 de octubre de 2015.

²⁵² Correo electrónico recibido el 9 de octubre de 2015.

²⁵³ Entrevista telefónica realizada el 8 de octubre de 2015.

²⁵⁴ Luis Alfredo Lobato Blanco dedica un capítulo a las sociedades culturales en relación con el impulso del asociacionismo opositor. En él destaca la ‘fuerte presencia de una base comunista’ (Lobato Blanco, 1998: 154) en las mismas. No obstante, Lobato Blanco defiende que ‘tanto por el tipo de actividades como por la composición social de la masa de afiliados’ se puede deducir que ‘se realizaron notables esfuerzos, en la mayoría de las asociaciones, para que las mismas tuvieran un carácter amplio y democrático’ (Lobato Blanco, 1998: 154-155).

²⁵⁵ Tino Calabuig, que afirma no haber estado presente en la filmación, habla de algunos de los cantautores que aparecen en el film como próximos o militantes del PCE. Así lo hace con Víctor

con *Raimon*, el CCM incluye dentro de su montaje filmaciones relacionadas con la oposición y la persistencia en la falta de libertades, algunas de las cuales ya habían sido utilizadas por el GM en sus películas, como las filmaciones en el interior de Carabanchel de los presos del 1001. Dentro de esta ausencia de libertades entraban también las personas que permanecían en el exilio. Una de las más señaladas era la presidenta del PCE. La mencionada canción interpretada por Ana Belén dedicada a Pasionaria, a la que hacían referencia Bardem y Calabuig en líneas anteriores, junto con filmaciones sobre la propia Dolores Ibárruri aparecen en esta película.

Además del exilio, otra de las evidencias de la carencia de libertades que persistió en 1976 fueron los homicidios policiales que se produjeron durante procesos reivindicativos. En su estudio sobre las violencias policiales durante la transición política, la historiadora Sophie Baby indica que: ‘La brutalidad policial en las manifestaciones está (...) muy ligada al agitado período de los inicios de la transición (...)’ y más adelante añade que: ‘La violencia no estallaba sólo en las manifestaciones, sino en todo tipo de movilización y protesta popular’ (Baby, 2009: 187). Uno de los episodios más señalados de la violencia policial fue el que se conoce de modo eufemístico como los *Sucesos de Vitoria*. De su significación histórica da cuenta la vigencia en la opinión pública española en relación con el esclarecimiento de sus responsables políticos hasta, al menos, el período de escritura de esta tesis doctoral²⁵⁶.

Manuel y Ana Belén, entre otros. Entrevista realizada en Madrid a Tino Calabuig el 12 de marzo de 2015.

²⁵⁶ En la resolución aprobada en el plenario del 25 de junio por el Parlamento Vasco, publicada en el boletín de esa institución el 4 de julio de 2008 se puede leer que el: ‘3 de marzo de 1976, el desalojo por la Policía Armada de la iglesia de San Francisco de Asís, en el barrio vitoriano de Zaramaga, produjo cinco víctimas mortales y varias decenas de heridos de consideración entre las trabajadoras y trabajadores que se disponían a celebrar una asamblea y entre los que no pudieron acceder al recinto. Aquellos hechos continúan impunes, nunca han llegado a dirimirse judicialmente y su conocimiento veraz, más allá del que tienen las ciudadanas y ciudadanos de Vitoria contemporáneos de los mismos, no puede considerarse adecuado’. Han sido varias las actuaciones en este sentido de recuperación de la memoria de las víctimas. Existe material documental al respecto de estas acciones para consulta libre en la web de la asociación Martxoak 3 <http://www.martxoak3.org/> que agrupa a heridos, afectados y familiares de los asesinados en estos sucesos. La última consulta se realizó el 13 de octubre de 2015. Por la repercusión mediática que ha tenido, simplemente dejar constancia la acción de la jueza argentina María Servini abriendo una causa en relación con los crímenes del franquismo.

6.3.6. La masacre de Vitoria

En el marco de un proceso huelguístico y durante la celebración de una asamblea, se concentraron en el interior de la iglesia de San Francisco de Asís de Vitoria y también en su entorno miles de trabajadores y trabajadoras. El resultado del asalto policial a la misma y las acciones posteriores se saldaron con el homicidio de cinco trabajadores: 'Pedro María Martínez Ocio, de Forjas Alavesas, 27 años; Francisco Aznar Clemente, panadero y estudiante, 17; Romualdo Barroso Chaparro, de Agrator, 19; José Castillo García, de Basa (Grupo Arregui), 32; y Bienvenido Pereda, de Grupos Diferenciales, 30' (Parlamento Vasco, 2008: 28252). A los que hay que sumar múltiples heridos, entre ellos 28 policías (Parlamento Vasco, 2008: 28253). Más de cuarenta manifestantes sufrieron heridas de bala (Parlamento Vasco, 2008: 28252).

En el marco de nuestra actividad doctoral y a raíz de la participación en un encuentro académico²⁵⁷, se le pudo preguntar a Rodolfo Martín Villa sobre la responsabilidad gubernativa ante estos hechos. Martín Villa era en el momento que se produce los homicidios de Vitoria el Ministro de Relaciones Sindicales del primer gobierno de la monarquía de Juan Carlos I bajo la presidencia de Carlos Arias Navarro. Por su amplitud, la respuesta completa puede ser consultada en el anexo documental de esta tesis (Doc. 9). A lo largo de la misma Martín Villa afirmó que:

Fraga que era Ministro de la Gobernación estaba fuera, volvió a los dos días, me pidió que yo lo acompañara y realmente aquello yo no sé lo que era la guerra, pero aquello era muy parecido a la guerra. Hubo unos ciertos acuerdos en lo que yo intervine, en lo que yo podía intervenir que era el tema de las relaciones laborales y no en la cuestión que afectaba al orden público.

Posteriormente, Martín Villa señaló a Adolfo Suárez como responsable en funciones del ministerio ese día, recordó su etapa posterior como Ministro de Gobernación y se refirió a su encausamiento en un proceso sobre los crímenes del franquismo:

sí que he tenido problemas desgraciadamente con muertos en las calles, y algunos muertos absolutamente... bueno todas las muertes son injustas, pero quiero decir que muertos que no es que estuvieran al frente de ninguna manifestación sino que les cogieron las balas por medio, es decir, si se me hubiera pedido responsabilidad por ello me hubiera parecido a lo mejor injusto pero lo hubiera comprendido. En este

²⁵⁷ El estudio sobre el CCM recoge parte de los resultados difundidos en una ponencia inédita que tuvo como objeto de estudio los colectivos cinematográficos y la militancia comunista y se presentó en el *6e Rencontre sur la Transition Espagnole* celebrado en junio del 2014 en el Colegio de España en París. En este trabajo se reflexionó también sobre la película *Vitoria*.

caso alguno de los iniciadores me lo tendrán que explicar, pero preocupación, preocupación si estuviera en los papeles de Bárcenas pero en estos papeles.

Sirvan los párrafos anteriores para subrayar la tensión en la que se realizó la filmación del Colectivo de Cine de Madrid en Vitoria y la propia transición democrática. El proyecto de la película se desarrolló a partir de los homicidios de los trabajadores. Lo que se filma no es, por lo tanto, el proceso huelguístico previo y las cargas policiales que provocaron estas muertes violentas sino los hechos posteriores. La ausencia de estas filmaciones se suple a través de dos estrategias ya planteadas en líneas anteriores por el GM: la utilización de fotografías que testimonian la represión y los sonidos de radiofrecuencia de la policía. Ambas se combinan en el comienzo del film que sitúa desde su inicio a las audiencias en la violencia de los sucesos.

No se ha podido constatar el origen de las grabaciones de las conversaciones policiales pero sí que no fueron los miembros del CCM los que las obtuvieron en primera instancia. Tres de los entrevistados participaron en el rodaje que se llevó a cabo en Vitoria, Linares, Calabuig y Garijo. Para obtener las filmaciones que se incluyen en la película los miembros del colectivo se desplazaron desde Madrid y pusieron a disposición de la experiencia sus propios medios²⁵⁸. Los testimonios de Garijo y Calabuig apuntan como elementos de apoyo a la militancia de Comisiones Obreras para el desarrollo de la logística del film en la ciudad vasca y para la obtención de los sonidos de la radiofrecuencia policial²⁵⁹. Al CCM no le correspondió tan solo incluir estas sonoridades en la película sino también la edición en cintas que se difundieron durante la época²⁶⁰.

Las conversaciones policiales no dejan duda sobre la premeditación en la acción represiva²⁶¹ y estos sonidos concluyen con uno de los agentes transmitiendo su consciencia de lo sucedido: 'Por cierto, aquí ha habido una masacre. Cambio. Oye,

²⁵⁸ Entre ellos el propio coche particular de Tino Calabuig para el viaje. Entrevista en Madrid con Tino Calabuig el 18 de enero de 2013 y entrevista con Adolfo Garijo el 11 de abril de 2015 en Aranjuez.

²⁵⁹ Ídem.

²⁶⁰ Ídem.

²⁶¹ En ellas se escucha a uno de los agentes decir: 'Procedan a desalojar la iglesia. Si desalojan por las buenas, vale, sino a palo limpio'.

pero de verdad, una masacre (...)'²⁶². A continuación se muestra un logo del Colectivo de Cine de Madrid, la fecha y el lugar de los sucesos. Esta introducción sitúa a las audiencias en los procesos de violencia policial vividos, tanto las imágenes como los sonidos sirven como estrategias de verosimilitud para el relato de no ficción que aspira a transmitir su carácter testimonial, como se anuncia en los créditos donde el film se presenta como: 'Un testimonio del Colectivo de Cine de Madrid'.

Una voz over introduce los sucesos desde su origen, en el conflicto laboral que había estallado en Forjas Alavesas al que se sumaron otras empresas. Mientras se desarrolla sonoramente el planteamiento, las imágenes muestran las fotografías de tres de los fallecidos y se suceden algunas de las publicaciones clandestinas que se hicieron eco de la masacre²⁶³. El hecho de que se recojan solo imágenes de tres de los fallecidos viene provocada por la proximidad temporal entre las filmaciones del CCM en Vitoria y los sucesos. Los otros dos trabajadores morirán en fechas posteriores.

Parte de las filmaciones se desarrollaron en el espacio público de la ciudad. La presencia y visibilización de la oposición en los espacios urbanos formó parte de sus estrategias de lucha política. Refiriéndose al período que va de 1975 a 1977, Sophie Baby indicó que:

Los actores salieron a la calle, pensando que la conquista del poder político pasaba por la conquista física y simbólica del espacio público. Las manifestaciones cotidianas, medio privilegiado de la contestación, degeneraron muchas veces en motines urbanos, no solo por el propósito a veces insurreccional de los manifestantes o, al revés, por su inexperiencia en el control de su desarrollo, sino más bien por la culpa de su prohibición y consecuente represión por parte de unas fuerzas del orden público que obedecían a las normas represivas del régimen anterior (Baby, 2015: 79).

En las calles de Vitoria el CCM localiza las evidencias de la represión. En algunas de estas filmaciones los miembros del colectivo están rodeados de gente. Estas personas son abiertamente reconocibles y son conscientes de la presencia de la cámara. En estas escenas se superponen a las filmaciones, denuncias sobre los

²⁶² Previamente, una de las frases que se puede escuchar es: '(...) hemos contribuido a la paliza más grande de la historia'.

²⁶³ *Hautsi*, órgano de ETA político militar, *El Socialista*, publicación del PSOE, *Mundo Obrero*, del PCE.

hechos, el desarrollo del proceso político y el tratamiento mediático de lo sucedido en Vitoria. En esta primera parte del film se puede escuchar un testimonio que se repite varias veces: 'Una mentira de televisión española y de la prensa'. El tratamiento informativo de la noticia fue denunciado en términos similares en el órgano del Comité Central del PCE ('P.C. Euzkadi', 1976: 6, 'Escuchado en', 1976: 3). Frente a ello la película se sitúa en los ámbitos de la información alternativa desde una óptica cómplice con los manifestantes y crítica con la acción represiva. Acude para ello también a las entrevistas. En pantalla sale, en primer lugar, una activista que transmite su recuerdo sobre el terror vivido el 3 de marzo de 1976. La entrevista se hace en un lugar de la memoria de la masacre, la iglesia de San Francisco de Asís²⁶⁴. La gente observa desde detrás de la misma el desarrollo de la filmación. Al igual que en el trabajo del GM dedicado a Pedro Patiño, en *Vitoria* se entrevista a los familiares de las víctimas. Algunos apenas pueden intervenir con la emoción de los hechos y otros dan testimonio orgulloso de la acción de los muertos²⁶⁵.

Un intertítulo anuncia en la película la lectura de un texto aprobado por los sacerdotes de la ciudad. Su sonido se superpone a la filmación del funeral celebrado en la catedral de Santa María de tres de los fallecidos²⁶⁶. El texto deja claro la posición de este sector del clero de denuncia explícita ante lo sucedido y de defensa de los derechos de los manifestantes. También se lee un escrito de los trabajadores de Vitoria y de la Coordinadora de Comisiones Representativas de Empresas en Lucha²⁶⁷. Las imágenes y los sonidos del Colectivo de Cine de Madrid del funeral, acompañando su recorrido desde la catedral hasta el cementerio, dan cuenta de lo multitudinario del acto y la procesión de solidaridad que se produjo en el espacio público de la ciudad.

En el giro hacia el mayor peso de los procesos de posproducción dentro del Estado se utilizó un laboratorio en Madrid para el revelado del material de *Vitoria*. Las

²⁶⁴ Nuestro agradecimiento a la historiadora Olatz Etxeberria en relación con la información sobre los escenarios de la película en Vitoria.

²⁶⁵ Estas intervenciones familiares se cierran con la siguiente frase: 'Mi hijo era muy bueno, lo queríamos mucho, pero yo me alegro porque ha muerto por el ideal que tenía'.

²⁶⁶ Como se ha señalado a esos tres fallecidos se sumarán con posterioridad dos más.

²⁶⁷ En ellos se mencionan los objetivos laborales de sus reivindicaciones, se llama a la continuidad de la huelga y a la solidaridad con las familias: 'Estos muertos son nuestros, son del pueblo de Vitoria'.

versiones presentan algunas variantes, pero Calabuig²⁶⁸, Garijo²⁶⁹, Manzanares²⁷⁰ y Linares²⁷¹ coinciden en señalar los problemas que se generaron durante este proceso de revelado y la amenaza de denuncia por parte del laboratorio. Calabuig²⁷², Garijo²⁷³ y Manzanares²⁷⁴ apuntan a que esto no se produjo gracias a la complicidad de otros cineastas y la posibilidad de que estos retirasen el material del laboratorio.

A pesar de que se buscaba desarrollar los procesos posteriores a la filmación dentro del Estado, en *Vitoria* no se prescinde del contacto con el grupo de París, que había formado parte del tejido de complicidades del GM. Allí se hizo un primer montaje. El material lo llevó en tren Adolfo Garijo²⁷⁵ y en la capital francesa, de nuevo Brigitte Dornès desempeñó las labores de editora. No obstante, la versión definitiva se hizo en Madrid. Carmen Frías afirmó haber colaborado con Andrés Linares en relación con el montaje de las filmaciones de *Vitoria*²⁷⁶. Versión que coincide con la del propio Linares que señala la presencia de Frías en relación con el 'segundo montaje' de *Vitoria*²⁷⁷ subrayando que estas personas no cobraban por este tipo de trabajos. Es decir, Frías formaba también parte del tejido de complicidades del CCM y ponía su saber profesional a una actividad que, como su militancia política, se desarrollaba fuera de la legalidad.

De esta progresiva emancipación de los núcleos de colaboración en el exterior para los procesos de laboratorio y edición, no se debe de entender una ruptura del colectivo con las televisiones extranjeras. Los relatos de Calabuig²⁷⁸, Garijo²⁷⁹,

²⁶⁸ Entrevista de Tino Calabuig en Madrid el 18 de enero de 2013.

²⁶⁹ Entrevista de Adolfo Garijo en Aranjuez el 11 de abril de 2015.

²⁷⁰ Entrevista a Ramón Manzanares por Skype el 19 de julio de 2015.

²⁷¹ Entrevista a Andrés Linares en Madrid el 13 de marzo de 2015.

²⁷² Entrevista a Tino Calabuig en Madrid el 18 de enero de 2013.

²⁷³ Entrevista a Adolfo Garijo en Aranjuez el 11 de abril de 2015.

²⁷⁴ Entrevista a Ramón Manzanares por Skype el 19 de julio de 2015.

²⁷⁵ Señala que las latas iban en una bolsa 'debajo de todas las cosas más sucias' Entrevista a Adolfo Garijo en Aranjuez el 11 de abril de 2015.

²⁷⁶ Entrevista telefónica realizada el 11 de julio de 2015.

²⁷⁷ Entrevista a Andrés Linares en Madrid el 26 de marzo de 2015.

²⁷⁸ Entrevista a Tino Calabuig en Madrid el 18 de enero de 2015.

²⁷⁹ Entrevista a Adolfo Garijo en Aranjuez el 11 de abril de 2015.

Manzanares²⁸⁰ y Linares²⁸¹ señalan estas relaciones porque les daban cobertura para hacerse pasar por profesionales de estos medios en el caso de que hubiese algún problema policial, y de su financiación, el CCM les vendía material filmado y también recibía de estas televisiones película virgen. La colaboración con la televisión alemana sale en todas estas entrevistas. Linares²⁸² y Calabuig²⁸³ mencionan explícitamente a Michael Vermehren, corresponsal de la ZDF²⁸⁴, el segundo también recuerda a su camarógrafo Peter Schuman.

En relación con su actividad en el GM, Linares indicaba la labor de proyección exterior de sus películas y, además de las televisiones, señalaba que en: ‘Alemania, Francia, Bélgica... para los emigrantes españoles, este cine tuvo una exhibición notable’ (Antolín, 1978b: 66). En cuanto al CCM y a *Vitoria* en las páginas de *Mundo Obrero* se puede comprobar que la labor de exhibición entre la emigración tuvo continuidad, dado que la película fue programada en actos diversos organizados por la colonia española que vivía fuera del Estado²⁸⁵. La película fue exhibida en el festival cinematográfico de Leipzig, donde habían sido exhibidos algunos de los trabajos del GM, incluso obteniendo algún premio, al igual que sucedió con *Vitoria* en el año 1976²⁸⁶. No fue el único premio que obtuvo, en el interior del Estado, ya en 1977, la película fue galardonada el VIII Certamen de Cine Independiente de Alcalá de Henares.

6.3.7. Amnistía y libertad

En la crónica de Matías Antolín para la revista *Cinema 2002* de la edición del festival de Leipzig celebrada en 1976 se habla del evento como: ‘Una

²⁸⁰ Entrevista a Ramón Manzanares por Skype el 5 de julio de 2015.

²⁸¹ Entrevista a Andrés Linares en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

²⁸² Entrevista a Andrés Linares en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

²⁸³ Entrevista a Tino Calabuig en Madrid el 18 de enero de 2015.

²⁸⁴ Algunas de las filmaciones de la época sobre España de esta televisión alemana fueron utilizadas por la serie documental de TVE *La Transición* (Elías Andrés, 1995). En sus créditos finales se destaca a Vermehren y Schuman por ‘su aportación desinteresada de documentos filmados de extraordinario valor histórico’.

²⁸⁵ Por ejemplo, en la República Federal Alemana durante la presentación del Comité local de la Agrupación del PCE de Baden (‘El Partido’, 1977: IV) y en la celebración del Día Internacional de la Mujer de Fráncfort (‘Diversas actividades’, 1977: II), en Bélgica durante el Festival Europeo de la Juventud en Bruselas (‘Festival Europeo’, 1977: III), etc.

²⁸⁶ En esta edición *Vitoria* fue galardonada con el premio ‘Egon Erwin Kisch’ (Antolín, 1978b: 69).

escuela de política' (Antolín, 1977: 35), destacando que su objetivo primordial era: 'unir a todas las fuerzas contra el imperialismo, o con su hermano: **sionismo** del Próximo Oriente' (Antolín, 1977: 35)²⁸⁷. A lo largo del texto se mencionan algunos incidentes en relación con el envío de parte de la representación española, que llegó con retraso, y el apoyo de Juan Antonio Bardem incluso a la hora de ejercer su influencia para que dos de las películas ya mencionadas del CCM, *Vitoria* y *Raimon*, entrasen a concurso (Antolín, 1977: 41). Antolín incluye también una entrevista con Bardem y en ella le pregunta sobre su 'trabajo con el Colectivo de Cine de Madrid' (Antolín, 1977: 42). En su respuesta el cineasta señala algunas experiencias relacionadas con las PFT. Sobre el CCM se refiere a su condición mayoritaria de 'camaradas del Partido Comunista' (Antolín, 1977: 42), organización en la que él era miembro del Comité Central, y destaca la utilización de 'instituciones de la Iglesia' por su influencia en el pueblo (Antolín, 1977: 42). Los locales parroquiales fueron también lugares de exhibición de las PFT con aspiración contrainformativa y estos espacios formaron parte de su mercado político. Bardem subraya la limitada resonancia de estas películas en el interior debido a su desarrollo fuera de la legalidad y sitúa las luchas del CCM en favor del cambio democrático (Antolín, 1977: 42). Ninguno de los entrevistados habló de Bardem como miembro del Colectivo de Cine de Madrid, aunque sí como miembro de la Agrupación de Cine del PCE²⁸⁸. Cuestión que abordaremos en líneas posteriores.

En el artículo de Antolín aparece mencionada *Amnistía y libertad* dentro unas sesiones que se organizaron en el festival cinematográfico de Leipzig dedicadas al Estado español (Antolín, 1977: 41). Esta propuesta de no ficción, en color y en 16 mm. se abre con el logo del CCM y la imagen de *El abrazo* de Juan Genovés²⁸⁹, debajo de la cual se incluye el título de la película, configurado por dos proclamas, Amnistía y libertad, características de la oposición y también del propio PCE. Los indultados después de la muerte de Franco, en los primeros momentos de la

²⁸⁷ Se mantiene la negrita del texto original.

²⁸⁸ Entrevistas a: Tino Calabuig en Madrid el 18 de enero de 2013, Andrés Linares en Madrid el 13 de marzo de 2015, Ramón Manzanares por Skype el 5 de julio de 2015, Adolfo Garijo el 11 de abril de 2015.

²⁸⁹ Originalmente, el cartel *El abrazo* (J. Genovés, 1976) fue un encargo de la Junta Democrática y por su 'impresión y realización' este artista fue detenido (Sarriugarte Gómez, 2007: 566).

monarquía de Juan Carlos I, son calificados críticamente en el documental de 'indulto parcial'.

Se incluyen en este primer momento filmaciones de personas que están esperando fuera de la cárcel la salida de los presos y presas. A esto se superpone la canción *Marcelino*, interpretada por Víctor Manuel y dedicada a Marcelino Camacho. En la película se incluyen otros temas musicales 'con mensaje' dentro de la corriente de la canción-protesta, que sirven para localizar también los posicionamientos ideológicos del CCM, en contra de la reforma y en pro de la ruptura. Aunque en 1976, la dirección del PCE matizaba ya la misma calificándola de 'ruptura pactada' frente a 'la coalición reformista-bunkeriana' ('Comité Ejecutivo', 1976: 1).

La película recoge la llegada de Marcelino Camacho a su domicilio, jaleada con gritos de '¡Marcelino!' y '¡Amnistía!', tras obtener el indulto en diciembre de 1975. Este período coincide con la 'coyuntura más propicia' para el 'empeño de la dirección de Comisiones de politizar al máximo el movimiento obrero' (Ruiz González, 2001: 421). Las mencionadas filmaciones de Camacho se corresponden con los primeros meses de confluencias que dieron origen al CCM. No obstante, en el artículo de Matías Antolín sobre Leipzig se atribuye el retraso de la llegada de las copias procedentes del Estado español a ese festival al 'afán' del Colectivo de Cine de Madrid por 'terminar a tiempo uno de sus filmes, *Amnistía y libertad*' (Antolín, 1977: 41). Así pues, si la película incluye filmaciones previas al concierto de Raimon, la conclusión final de la misma es posterior. Lo mismo sucede con *Vitoria*, película de la cual se reaprovecha parte de sus filmaciones en *Amnistía y libertad*.

En *Amnistía y libertad* hay una entrevista a Marcelino Camacho. En ella el sindicalista denuncia las insuficiencias de la política de indultos, la imposibilidad, en ese momento, del regreso de los exiliados y hace un llamamiento a la movilización social 'bajo todos los aspectos posibles' a favor de la amnistía como 'necesidad para todo el país'. Su discurso coincide con lo que planteaba Miguel Ángel Zamora a lo largo de nuestra entrevista como estrategia de Comisiones Obreras con respecto a las cárceles²⁹⁰. Estas se plantean como un espacio en el cual la militancia se

²⁹⁰ Entrevista telefónica realizada el 9 de octubre de 2015

prepara para la continuidad de sus luchas fuera de ella. En la película Camacho llega incluso a hablar de la cárcel como la ‘universidad obrera’.

En el documental, el CCM recorre algunos de los diferentes focos de la movilización social, como el movimiento universitario²⁹¹ y el movimiento ciudadano²⁹², situándolos como frentes de lucha a favor de la amnistía. La consecución de la misma supone el centro sobre el cual pivota el film, que también recoge el acto de presentación del Comité Pro-Amnistía de Madrid²⁹³ y manifestaciones a favor de su obtención. La presencia de las acciones represoras policiales se introduce como síntoma de la falta de libertades que persistían y que denuncia el film²⁹⁴.

El limitado derecho de reunión que se reconocía en los primeros pasos del proceso reformista²⁹⁵ tomaba los principios jurídicos y se desarrollaba dentro de una legislación no democrática. Su aplicación, sometida en el caso de las reuniones públicas²⁹⁶ al control dentro de su consideración de unos ‘fines lícitos’²⁹⁷ y previa

²⁹¹ De hecho, se recogen filmaciones de algunos de los sindicalistas del 1001, como Camacho y Nicolás Sartorius, en un acto en la universidad madrileña. Un evento multitudinario, realizado en el exterior, que escenifica esas salidas a la superficie que se estaban planteando desde la oposición política, no sin dificultades, lo que se expresa en la película a través de la acción policial. Del movimiento universitario se recogen reuniones, acciones de protesta, como la colocación de pancartas o las manifestaciones, y actos de solidaridad, como la recaudación de fondos para los obreros presos.

²⁹² Como se ha visto, el movimiento vecinal había sido ya tratado en *La ciudad es nuestra* por Tino Calabuig, como experiencia previa a su participación en el CCM.

²⁹³ La presentadora del acto es la abogada Cristina Almeida, militante del PCE. Aunque no se citan por sus nombres en el documental, se puede observar en su visionado las intervenciones de personalidades relacionadas con el mundo del cine, como el actor Juan Diego, el director Juan Antonio Bardem, o la actriz María Cuadra. Lo que indicaba también la proximidad entre el PCE y el funcionamiento de esta coordinadora.

²⁹⁴ Una de las voces over del documental denuncia que: ‘Nada ha cambiado. Tras el indulto y la formación del nuevo gobierno liberal continúan las detenciones de demócratas y miembros de la oposición’.

²⁹⁵ La ley 17/1976 de 29 de mayo, publicada en el BOE el 31 de mayo, va operando una apertura política, ya desde el gobierno de Carlos Arias Navarro. El final de su preámbulo supone una buena síntesis de los planteamientos de las posiciones reformistas y su propuesta para el post-franquismo: una sociedad políticamente en trance de lograr su madurez y cuya riqueza plural exige cauces de expresión que no resulten insuficientes o perturbadores, así como un ordenamiento de los derechos humanos que corresponda al nivel de nuestra civilización y a los deseos de desarrollo ordenado del proceso político hacia unas estructuras de poder plenamente democráticas.

²⁹⁶ Diferenciadas legislativamente de la que se establecen en el artículo 2 de la Ley 17/1976 como reuniones privadas que no estaban ‘sometidas a los requisitos establecidos en la presente Ley’.

²⁹⁷ El artículo 1 de la Ley 17/1976 establecía que: ‘Uno. El derecho de reunión para fines lícitos, reconocido en el párrafo primero del artículo dieciséis del Fuero de los Españoles, se ejercerá

autorización, permitió, no obstante, la tolerancia hacia las ‘manifestaciones autorizadas’, algunas de las cuales se convirtieron en multitudinarias concentraciones. La película del CCM incluyó filmaciones de la primera manifestación autorizada que se celebró en Madrid. Estos fragmentos se recogen también en el décimo capítulo de la serie documental *La Transición* (1995) de TVE dirigida por Elías Andrés y con guion, subdirección y locución de Victoria Prego. En diferentes episodios de la misma se utilizan filmaciones tanto del GM como del CCM. En este caso el montaje del CCM de la manifestación autorizada celebrada el 22 de junio en Madrid no se mantiene en toda su extensión. En esa inclusión de fragmentos de *Amnistía y libertad*, Prego habla en su locución de la concentración que: ‘oficialmente ha sido convocada para protestar contra la carestía de la vida, pero se transforma rápidamente en una multitudinaria exigencia de amnistía y libertades políticas’. Aunque las filmaciones que preceden estas imágenes en la propuesta del CCM y en el reciclaje del tándem Prego-Andrés es antagónica. Una manifestación reprimida por la policía en *Amnistía y libertad* y la recepción ante Juan Carlos I del nuevo gobierno de Suárez en *La Transición*.

Prego y Andrés se sirven de estas filmaciones décadas después de que se hubiesen realizado para ilustrar los desafíos a los que se enfrentaba el nuevo ejecutivo de Suárez, aunque se señala que la concentración se celebró durante la presidencia de Arias Navarro con Manuel Fraga de Ministro de Gobernación²⁹⁸. El propósito original del CCM es, en cambio, militante: que la película pudiese servir, en la medida de lo posible, como herramienta política para empujar la amnistía y el cambio político. Para ello se recurre a la presentación de una sociedad en conflicto, con diferentes sectores que se rebelan contra las condiciones existentes.

Ignacio Sánchez-Cuenca ha señalado que las manifestaciones del primer período de la transición estuvieron muy ligadas a las reivindicaciones de la amnistía (Sánchez-Cuenca, 2014: 14). A partir de una investigación cuantitativa, a la que

conforme a las prescripciones de la presente Ley. Dos. Son fines lícitos, a los efectos del apartado anterior, los que no estén sancionados por las leyes penales.’

²⁹⁸ Del nuevo gobierno se señala que tenía la labor de ‘darle al país un vuelco político radical pero sin romper con la legalidad vigente’, una operación que exigía, según la narración de la serie: ‘grandes dosis de valor y de imaginación y que ha de cometerse con la máxima rapidez si se quiere evitar un serio enfrentamiento en el país, porque la oposición en la calle ya es masiva’. Después de estas afirmaciones es donde se introducen las filmaciones de la manifestación del 22 de junio de dentro las manifestaciones populares que se suceden en el verano de 1976.

suma el análisis histórico, Sánchez-Cuenca constata un fuerte incremento tanto de huelgas como de manifestaciones en los meses que van de enero a marzo de 1976 (Sánchez-Cuenca, 2014: 28). Un período que entra dentro de lo que denomina como 'primera oleada de huelgas' (Sánchez-Cuenca, 2014: 34) en la cual Madrid fue el 'foco principal de la actividad contestataria en los primeros momentos' (Sánchez-Cuenca, 2014: 34). A la citada manifestación de Madrid le sigue en *Amnistía y libertad* el paro de los trabajadores de Metro que se celebró en enero de 1976, durante el cual se produjo la militarización de este transporte público. El CCM incluía en su película este conflicto que tuvo un gran impacto social y que 'sirvió de estímulo y ejemplo a los trabajadores de otros sectores' (Sánchez-Cuenca, 2014: 35).

Al igual que había sucedido también en trabajos del GM esta obra del CCM mira hacia el Madrid-Sur como geografía de las reivindicaciones. De nuevo aparece Getafe como escenario de las luchas y también se señala su campo de fútbol como espacio de reunión de los trabajadores, ya había sucedido así en *La lucha obrera en España*. En la compilación de situaciones y luchas relacionadas con la oposición que es *Amnistía y libertad* se recurre a los intertítulos para introducir algunos de los aspectos que se tratan. El intertítulo se refiere a Getafe como 'cinturón industrial de Madrid', ciudad que fue la protagonista de una especial conflictividad laboral. En esa primera oleada de huelgas de la transición política, Sánchez-Cuenca la señala como la 'localidad que destacó desde el primer momento por la naturaleza más combativa de la protesta' (Sánchez-Cuenca, 2014: 35). En la movilización se mezclaron reivindicaciones laborales con objetivos políticos más amplios como el de la amnistía y el protagonismo recayó no solo en los trabajadores y trabajadoras sino también en 'vecinos, amas de casa y estudiantes' (Sánchez-Cuenca, 2014: 35). Una de las voces over de *Amnistía y Libertad* señala que 'la lucha obrera incide en la lucha ciudadana' y enumera las aspiraciones de sus reivindicaciones en Getafe. A las salariales se les suma un amplio listado dentro del cual están las libertades políticas y la amnistía. Además, en el film se entrevista a una serie de trabajadores. En la primera de estas intervenciones se destaca la complicidad de las 'capas populares' con los protagonistas de las movilizaciones, a pesar de la represión de la que son objeto estas. En otras se denuncia la inoperancia del sindicato vertical y la búsqueda de espacios alternativos para las asambleas, se incluyen filmaciones de asambleas en parroquias, y se destaca el cambio de posición de los empresarios

gracias al movimiento huelguístico. El documental se preocupa de escenificar la ruptura de lo cotidiano en la ciudad. La presencia pública de los manifestantes se contraponen visualmente con la presencia policial. Algo que subraya una de las voces over en una dicotomía que plantea entre fascismo y libertad.

El siguiente conflicto que se trata en *Amnistía y Libertad*, anunciado también por un intertítulo es Vitoria. El elemento gráfico que lo precede destaca su trágico final y ya se menciona ahora a los cinco fallecidos. Sánchez-Cuenca ve en este conflicto 'un antes y un después en el desarrollo de la protesta' (Sánchez-Cuenca, 2014: 44) y lanza la hipótesis de que el descenso de manifestaciones y huelgas que se produce a partir de marzo de 1976, además de por la consecución de los objetivos salariales, pueda venir 'del impacto que pudo tener la represión de Vitoria' (Sánchez-Cuenca, 2014: 44). Al abordar experiencias como Vitoria o Getafe, el CCM estaba visibilizando iniciativas 'que podían encarnar la idea de la ruptura democrática' (Sánchez-Cuenca, 2014: 44). La letra de la canción final y las filmaciones que la acompañan no dejan duda de la demarcación abiertamente rupturista de la película dentro de posiciones comunistas. El PCE siguió manteniendo en su discurso público la idea de 'ruptura democrática' durante todo el año 1976 ('Llegaremos a', 1976: 1) aunque ya matizada con términos como 'ruptura pactada' ('Comité Ejecutivo', 1976: 1) y operando en la práctica un progresivo acercamiento al proyecto reformista.

6.3.8. Cada vez menos invisibles

Además de a J. A. Bardem en el artículo de Matías Antolín sobre el festival cinematográfico celebrado en Leipzig en 1976 se menciona por sus siglas a un representante del equipo madrileño (Antolín, 1977: 41)²⁹⁹. La propia acción en colectivo era una estructura propicia para mantener el anonimato y también para compartir las responsabilidades que pudieran surgir derivadas del desarrollo fuera de la legalidad de este cine. No obstante, la circulación y recepción de *Vitoria* muestra la progresiva salida a la superficie que va teniendo la acción del CCM. Ángel Sánchez Harguindey le dedica un texto al CCM en el diario *El País*, dentro del cual también incluye una entrevista, debido a la exhibición de sus películas y el

²⁹⁹ Las siglas que da Antolín son M.R.R (Antolín, 1977: 41). Tino Calabuig señala que la persona que fue a recoger el premio en Leipzig fue Lalo Robles, entrevista telefónica el 9 de octubre de 2015. Adolfo Garijo también lo recuerda como representante del CCM en algunos festivales, en correo electrónico del 17 de octubre de 2015.

premio en el festival alemán. Resulta interesante, en lo que tiene de percepción sobre el funcionamiento del CCM desde una visión contemporánea, que el texto aborda como películas del Colectivo de Cine de Madrid también las que se habían hecho en el GM, sin diferenciar entre ambas experiencias sino estableciendo una continuidad.

En el artículo de *El País* se constata la persistencia de los modos de hacer del CCM fuera de los cauces legalmente establecidos: 'Dicho equipo realiza y distribuye películas directamente políticas, sin pasar por los trámites administrativos pertinentes' (Sánchez Harguindey, 1976). A pesar de su desarrollo fuera de la legalidad, las PFT podían ser objeto de atención en la publicación que se llegaría a convertir en herramienta mediática³⁰⁰ para la afirmación de los valores consensuales que caracterizó el espacio simbólico que se configuró durante la transición democrática (Edles 1995: 372-373). Además a nivel internacional, *Vitoria* junto con *Amnistía y libertad* formaron parte del ciclo *Filmen i Spanien* que se celebró en la *Cinamateket* sueca en mayo de 1977 y en el que participaron también otros representantes de las PFT en el Estado español³⁰¹. Un cine que no contaba originalmente con existencia administrativa en su país, era elegido en un programa de una institución extranjera como representación de la cinematografía española.

La política reformista operó, ya desde los primeros años de la transición política, una serie de modificaciones legislativas que actuaron sobre los límites de lo representable en la cinematografía. Con Adolfo Martín-Gamero al frente del Ministerio de Información y Turismo se publicó el 24 de febrero de 1976 en el BOE, además de una nueva normativa para salas especiales³⁰², otra orden que suprimía la obligatoriedad de la presentación de guiones como trámite previo para el rodaje

³⁰⁰ En su estudio sobre los intelectuales y la transición política, Juan Pecourt plantea *El País* como el canalizador del 'poder intelectual latente' de la *Revista de Occidente*: 'viejo foro de discusión fundado por Ortega y Gasset, resucitado en 1963 y que reunía a los orteguianos de los miembros más prestigiosos de la generación de 1936' (Pecourt, 2008: 130). José Ortega Spottorno, hijo de Ortega y Gasset, fue el fundador de esta publicación.

³⁰¹ Entre ellas se pasaron trabajos de Antoni Padrós. En la consulta del archivo personal de este cineasta se ha tenido acceso al programa original de la institución sueca.

³⁰² En esta Orden del Ministerio de Información y Turismo del 14 de febrero de 1976 se regulaba el régimen de funcionamiento de las Salas Especiales destinadas, como se dice en su artículo cuarto, a programar películas de 'destacados valores cinematográficos' sobre las cuales no 'podrán introducirse supresiones ni adaptaciones de ningún tipo'.

de películas españolas³⁰³. Se abolía así la conocida como ‘censura previa de guiones’ (‘Desaparición de’, 1976: 5)³⁰⁴. Durante 1976 se estrenan en las salas españolas, con décadas de retraso, títulos tan representativos dentro de la historia del cine como *El gran dictador* (*The Great Dictator*, C. Chaplin, 1940) y se produce el ‘desbloqueo’, por utilizar la expresión de Pérez Perucha y Ponce (1986: 34), de *Canciones para después de una guerra* (Basilio Martín Patino, 1971). Lo que no quiere decir, ni que se hubiese suprimido la censura, ni que todas las películas cuya exhibición había sido cercenada o prohibida lograsen normalizar su exhibición ese año. Pero sí se apunta hacia un cambio en las tolerancias de lo representable, aspectos que se retomarán en el capítulo dedicado a estudiar el ocaso de las PFT.

Entre las respuestas que da el CCM a las preguntas de Sánchez Harguindey, en el texto publicado en *El País* a finales de 1976, el colectivo anunciaba un proceso de ‘replanteamiento total’ en su trabajo (Sánchez Harguindey, 1976). Su actividad estaba caracterizada por un interés principal contrainformativo³⁰⁵. Este objetivo principal partía, en sus propias palabras, de que: ‘había hechos, sucesos, que los medios audiovisuales no recogían nunca, de ahí el que procuráramos cubrir esos huecos informativos’ (Sánchez Harguindey, 1976). Sin embargo, en la situación que se está generando en ese momento se produce un desplazamiento. El proporcionar información alternativa ‘ya no es suficiente. Creemos que hay que pasar al campo del análisis y profundización de los sucesos. Hay que analizar el porqué de las huelgas, de los conflictos. Todo el trabajo anterior cierra una etapa y ahora debemos pasar a otra cualitativamente superior’ (Sánchez Harguindey, 1976). En la terminología que utiliza Andrés Linares en su libro *El cine militante*, publicado ese mismo año, se trataría de trascender del *film-tract*, tal como lo define³⁰⁶ (Linares,

³⁰³ Orden de 14 de febrero de 1976 por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas.

³⁰⁴ En el anuncio de estas órdenes ministeriales, antes de que fueran incluso aprobadas, Adolfo Martín-Gamero anunciaba en el ABC unas líneas maestras para su ministerio, entre ellas ‘la libertad, ensanchando al máximo los criterios de tolerancia, de permisividad, que nacen de la demanda de una sociedad adulta a la que no puede ya tratarse tutelarmente pero exigiendo, claro está, la contrapartida de la responsabilidad y la de mayor preparación para evitar que el cine deje de ser un arte y un medio de la cultura y pueda transformarse en mero instigador y exhibidor de instintos infrahumanos’ (‘Desaparición de’, 1976: 5).

³⁰⁵ El término de contrainformación es empleado por el CCM en el artículo (Sánchez Harguindey, 1976).

³⁰⁶ Andrés Linares lo define como el modo del cine militante: ‘más breve y directo, y casi siempre referente a situaciones o problemas de la realidad inmediata. No aspira a una gran perfección técnica,

1976: 36), ir avanzando en el ‘escalón superior’ (Linares, 1976: 37) del cortometraje y el mediometrage de un cine ‘más reflexivo, menos de agitación directa y más de educación y concienciación de los espectadores’ realizado sin la ‘premura e inmediatez’ de la modalidad anterior (Linares, 1976: 37) para finalmente llegar al film-ensayo, que utiliza una diversidad de materiales para obtener ‘una reflexión profunda y rigurosa, a un alto nivel ideológico’ (Linares, 1976: 37), algo que, según Linares, hace que este tipo de films sean necesariamente de larga duración (Linares, 1976: 37).

El texto mencionado de *El País* se publicó el 3 de diciembre, una semana después, el 10 de diciembre, Santiago Carrillo, que había entrado en España en febrero de ese año (Morán, 1986: 506), da un paso definitivo dentro de la estrategia de salida a la superficie. Carrillo comparecía ante la escena mediática española cinco días antes del referéndum para la Ley para la reforma política, cuya aprobación garantizó ‘el continuismo legal entre el régimen franquista y el nuevo régimen’ (Sánchez-Cuenca, 2014: 5)³⁰⁷. El discurso del Secretario General del PCE debe de entenderse dentro de las estrategias articuladas para obtener la legalidad de su partido. Como se ha mencionado, además del material montado en las películas, en Filmoteca Española, se conserva una serie de filmaciones relacionadas con la actividad de los miembros del Colectivo de Cine Madrid. Entre ellas, se encuentra en el depósito consultado de Tino Calabuig, material rodado en 16 mm. relacionado con la rueda de prensa de Carrillo.

aunque en algunos casos pueda también alcanzarla. Cuando se plantea únicamente ofrecer una noticia o una información concreta, puede adoptar para ello la técnica televisiva. Es el equivalente en el terreno de la imagen al panfleto, al llamamiento apresurado y apremiante. Puede referirse por supuesto a acontecimientos conocidos, o incluso ya presentados por los medios de comunicación oficiales, pero en ese caso intentará dar siempre una versión distinta de la noticia, la versión de clase’ (Linares, 1976: 36). A pesar de lo que pudiera parecer a priori, Linares señala que por ‘sus características intrínsecas se trata de un tipo de cine que resulta mucho más fácil de realizar para los grupos establecidos, con instalaciones propias, recursos económicos adecuados, y que trabajan abiertamente, no en la ilegalidad’ (Linares, 1976: 36). El CCM no está mencionando en esta reflexión pero sí la condición en la que se lleva a cabo su existencia, fuera de la legalidad, para estas circunstancias aconseja el cortometraje o mediometrage ‘más reflexivo, menos de agitación directa y más de educación y concienciación de los espectadores’ (Linares, 1976: 37), aspecto ya mencionado en el cuerpo principal del texto. Esto viene dado porque para el *film-tract* se dispone de ‘breve tiempo (...) para que resulte efectivo cuando se refiere a una noticia o acontecimiento de carácter inmediato’ (Linares, 1976: 36).

³⁰⁷ La referencia de esta normativa es Ley 1/1977, de 4 de enero, para la Reforma Política. Publicada en el BOE el 5 de enero de 1977.

Mundo Obrero llevó a su portada la intervención de Carrillo ante los medios destacando en el titular: ‘Llegaremos a la ruptura democrática’ (*‘Llegaremos a’*, 1976: 1) y en su interior se recogía del discurso de Carrillo: ‘Porque la reforma no es la democracia ni la soberanía del pueblo’ (*‘Llegaremos a’*, 1976: 4). A pesar de la proclamación pública de la ‘ruptura democrática’, los resultados del referéndum no hicieron sino aproximar al PCE hacia el proyecto reformista promovido desde las herencias del régimen anterior³⁰⁸. En el ‘nuevo discurso justificativo’ (Andrade, [2012] 2015: 83) el PCE ‘planteó que a través de los procedimientos reformistas impuestos se podían alcanzar los objetivos rupturistas ansiados’ (Andrade, [2012] 2015: 83).

6.3.9. Hasta siempre en la libertad

En la historia de la transición democrática, un momento que evidenció las tensiones y violencias del proceso, fue el atentado ultraderechista en un despacho de abogados que se produjo el 24 de enero de 1977. En la conocida como ‘Matanza de Atocha’ fueron asesinados Enrique Valdevira, Luis Javier Benavides, Francisco Javier Sauquillo, Serafín Holgado y Ángel Rodríguez. A estas muertes violentas se sumaron otros heridos de gravedad.

Ese mismo día, el Grupo de Resistencia Antifascista Primero de Octubre (GRAPO) había secuestrado a Emilio Villaescusa, presidente del Consejo Supremo de Justicia Militar y teniente general del ejército, y el impacto de un bote de humo en una acción policial había matado a María Luz Nájera cuando participaba en Madrid en una manifestación de protesta por la muerte del estudiante Arturo Ruiz García. Este último fue asesinado el 23 de enero de 1977 también en la capital del Estado por un comando de ultraderecha. Todos estos hechos se suceden en lo que se denominó como la ‘Semana Negra’ cuyos sucesos luctuosos se completan el 28 de enero con dos atentados, asumidos por el GRAPO (*‘Los asesinos’*, 1977), en el que fueron asesinados en Madrid dos policías en el primero, José María Martínez y Fernando Sánchez, y un guardia civil en el segundo, José María Lozano.

³⁰⁸ Las posturas críticas sobre Juan Carlos I habían perdido la rotundidad que tenían en el mitin de Montreuil en 1971, como se puede ver en la película de la Comisión de Cine de Barcelona. Carrillo confirmaba ‘sin género de dudas’ que el PCE podría participar en un gobierno de coalición nacional encabezado por el monarca ‘si la monarquía es confirmada por sufragio popular y por las Cortes, o si el rey Juan Carlos considerara en estos momentos que es necesario un gobierno de amplia composición para garantizar la limpieza de las elecciones (...)’ (*‘Llegaremos a’*, 1976: 6).

En esta atmósfera de crispación y violencia el CCM llevó a cabo filmaciones relacionadas con la matanza en el despacho laboralista de Atocha. La militancia comunista de los miembros del despacho de abogados donde se produjeron los asesinatos y su activismo en Comisiones Obreras explica la afirmación de Gregorio Morán en su historia del PCE de que esta matanza había puesto ‘como víctimas objetivas’ a los comunistas (Morán, 1986: 536). Morán fue el guionista, junto con Juan Antonio Bardem, de la película *Siete días de enero* (J. A. Bardem, 1979). En la cual, como se indica en los créditos de la misma, se utiliza material de archivo del Colectivo de Cine de Madrid.

Lo sucedido en Atocha fue el eje central de su film *Hasta siempre en la libertad*, medimetro, realizado en color y con el formato habitual de 16 mm. Entre los fallecidos de la Semana Negra los nombres que se incluyen en la dedicatoria inicial de la película son los estudiantes muertos junto con las víctimas mortales de la matanza de Atocha. Hay, por lo tanto, una toma de posición desde este comienzo, que explicita que este trabajo del CCM está dedicado a la memoria de los homicidios de los que fueron víctimas los opositores.

En la parte introductoria, la matanza de Atocha se contextualiza dentro de un proceso de conquista paulatina de derechos y movilización creciente con filmaciones en la primera parte de la película de manifestaciones y luchas laborales. El habitual recurso de las voces over guían el discurso. En las intervenciones iniciales de los narradores no hay una pretensión de abordar de un modo analítico las problemáticas. Sus palabras apelan a las emociones y plantean una memoria del movimiento opositor y sus dificultades, desde sus inicios minoritarios hasta su expansión en forma de movilizaciones diversas. Las voces de la narración se mezclan con las sonoridades de las manifestaciones en las que se pueden escuchar gritos como ‘¡Queremos un gobierno elegido por el pueblo!’ y se ocupan de señalar el papel de los abogados laboristas. Su rol se localiza en la película dentro del avance del movimiento de las ‘clases obreras y las masas populares’ como una de las ‘fuerzas profesionales’ que las acompañan en el camino hacia su liberación. El planteamiento de los abogados laboristas se hace desde el didactismo característico de las propuestas del CCM. La narración presenta el origen de la actividad de este sector profesional, en el marco de las insuficiencias del sistema, y sus modos de hacer, desde una óptica cómplice con las luchas de los trabajadores.

Esto se acompaña de filmaciones que ilustran el funcionamiento de estos despachos, en los que se pueden observar motivos visuales relacionados con Comisiones Obreras. Como elementos de verosimilitud dentro de este discurso audiovisual de no ficción se introducen también testimonios sonoros de los clientes de los mismos que presentan sus problemáticas concretas.

A continuación se muestran en pantalla las resistencias al cambio político de la extrema derecha que se presentan desde la filmación de actos de ‘nostálgicos del franquismo’. Unas escenografías políticas de franquistas³⁰⁹ en las que se incluyen sus gestos, proclamas e himnos característicos³¹⁰. Frente al discurso de lo popular y el movimiento masivo que caracteriza a la oposición en el documental, la voz over presenta en un sentido contrario a la extrema derecha española. Un movimiento de minorías influyentes conectado con el mundo de ‘las grandes finanzas, los cuerpos represivos y el fascismo internacional’. Un búnker, por usar la terminología de la época a la que también acude el documental, que se presenta en la obra del CCM acorralado por las ‘masas populares’. Mientras las filmaciones de los despachos laboristas se utilizan para acreditar su actividad, las filmaciones de estos actos ultraderechistas operan en un sentido inverso, el objetivo es desacreditar a la extrema derecha. El discurso de la voz over que las acompaña no deja dudas al respecto³¹¹. Además en ellas se introducen irónicas referencias visuales³¹² y apelaciones directas a la cámara de exaltados nostálgicos del régimen.

En contraste con estos encuentros franquistas que visualmente se muestran tolerados por las fuerzas del orden, las manifestaciones de la oposición que suceden a estas filmaciones, ilustran la represión. En este crescendo de tensión que

³⁰⁹ En uno de estos actos se puede distinguir a importantes figuras militares como el teniente general Carlos Iniesta Cano, que había sido Director General de la Guardia Civil durante el tardofranquismo, que es jaleado por los asistentes.

³¹⁰ El saludo fascista, gritos como ‘¡Franco, Franco!’, ‘¡Viva España!’, ‘¡Viva el 18 de julio!’ y el canto de *Cara el sol*.

³¹¹ En este discurso se dice: ‘Y ahora las clase obrera, las masas populares, acorralan a ese búnker de los que racionalmente convirtieron al irracionalismo en su coartada ideológica para medrar, corromper, explotar, invocando a la familia desde los lechos de sus queridas, al sindicato instrumentalizado para amordazar a la clase obrera, al municipio utilizado para especular con el suelo y amenazar a la ciudadanía’.

³¹² Algo que se visibiliza irónicamente en el documental con la aparición de un obrero con el mono de trabajo en el que se fija la cámara y que se pasa de largo por el medio de uno de estos actos de extrema derecha mientras los asistentes están brazo en alto cantando el *Cara el sol*.

plantea el documental es donde se introducen las muertes violentas de Arturo Ruiz, María Luz Nájera y la matanza de Atocha. Del primero se filma el lugar de su fallecimiento, donde se había dibujado su silueta³¹³. La filmación se realiza muy próxima a las fuerzas del orden. En una de las entrevistas realizadas para esta tesis doctoral, Tino Calabuig señaló que esto fue posible gracias al uso de un carnet de periodista falso de una televisión extranjera³¹⁴. En relación a las filmaciones en el despacho de abogados, el CCM logra filmarlo después de la masacre cuando todavía estaba bajo el precinto policial. Tanto Andrés Linares³¹⁵ como Tino Calabuig³¹⁶ señalaron la complicidad para ello de la abogada comunista Cristina Almeida. El despacho que había sido mostrado en plena actividad en la primera mitad de la película aparecía ahora ensangrentado y con el desorden que había provocado la entrada inesperada del terror irrumpiendo en la actividad cotidiana. A estas filmaciones se superpone una voz over que recoge el relato de uno de los supervivientes sobre cómo se desarrolló lo sucedido. De todos los fallecidos se incluye una fotografía, se da una breve explicación de su trayectoria y se indica su año de ingreso en el PCE. Esta militancia política comunista, además de coincidir con la del grueso de los miembros del CCM, estaba en las causas del atentado.

Hasta siempre en la libertad recoge también filmaciones en el Colegio de abogados, donde se colocó la capilla ardiente, y el recorrido urbano del funeral por la ciudad de Madrid. Una procesión solidaria en la que participaron miles de ciudadanos que finalizó en el cementerio donde, como había sucedido también durante el recorrido, los fallecidos eran recibidos por una multitud de puños en alto. Las cámaras del CCM volvían a estar en uno de los momentos clave de la transición democrática. La visibilización ordenada en el espacio público de la militancia comunista en un momento de gran tensión política cuando varios de los miembros de este partido habían sido asesinados ha sido señalada por parte de la historiografía como una de

³¹³ Entrevista a Tino Calabuig en Madrid el 12 de marzo de 2015. Además la película se apoya en dibujos como el que se muestra sobre el asesinato de Arturo Ruiz en el cual se puede leer ‘¡Viva Cristo Rey!’’. En *El País* se publicó que: ‘un hombre de 45 o cincuenta años de 1,65 o 70 de estatura, que vestía abrigo verde tipo *Loden*, mientras esgrimía un arma en su mano derecha y efectuaba gritos de *Viva Cristo Rey*, hizo un disparo al aire. Junto a él un segundo individuo más joven, que vestía cazadora a grandes cuadros, le arrebató el arma y efectuó a bocajarro dos disparos que hicieron blanco sobre el cuerpo del joven’ (‘Eran cuatro’, 1977).

³¹⁴ Entrevista en Madrid el 12 de marzo de 2015.

³¹⁵ Entrevista en Madrid el 21 de septiembre de 2015.

³¹⁶ Entrevista en Madrid el 12 de marzo de 2015.

las posibles causas que decidieron la legalización del PCE antes de que se produjeran las elecciones de 1977 (Molinero e Ysàs, 2007: 31, Sánchez-Cuenca, 2014: 243, Preston, 2015: 316...). Estas filmaciones fueron posibles como señala Andrés Linares, porque en ese momento el CCM era ya más numeroso, estaba más organizado y contaba con más medios³¹⁷. En este caso el proceso de edición de la película se llevó a cabo en España³¹⁸. El final de la película es un llamada a la continuidad en la actividad cotidiana de los militantes³¹⁹.

6.3.10. El declive del CCM

La proximidad al PCE del CCM y el posible interés que las temáticas de sus trabajos podían tener para ese partido no hizo, sin embargo, que pasasen de la mera referencia descriptiva en *Mundo Obrero* en el momento en el que fueron realizadas. Para entender mejor la relación desde el PCE hacia el CCM cabe señalar que conforme se acerca y avanza el cambio político, la atención de *Mundo Obrero* no recae en las PFT con una aspiración de contrainformación. El análisis de esta publicación señala con respecto a los medios audiovisuales una atención creciente hacia la televisión. Esto se refleja exponiendo las premisas que defendían aquellos frentes amplios en los que participó el Partido Comunista de España, como la Junta Democrática, que entre lo que propugna está: 'La libertad de prensa, de radio, de opinión, y de información objetiva en los medios estatales de comunicación social, especialmente en la televisión' (Junta Democrática de España, 1974: 3).

Por otro lado, se dan a conocer las resistencias y denuncias de los trabajadores y trabajadoras del medio ('Manipulación televisiva', 1976: 8) pero, sobre todo, apuntan a la legalización del partido y a su posible participación en las elecciones. En este sentido, durante septiembre de 1976 aparece en *Mundo Obrero* 'TVE: todos somos minusválidos' (Segovia, 1976: 10). El siguiente párrafo no deja dudas sobre la importancia que se le concede en esta reflexión a los medios de comunicación:

³¹⁷ Entrevista a Andrés Linares en Madrid el 26 de marzo de 2015.

³¹⁸ En sus colaboraciones con el CCM Carmen Frías también recordaba haber editado algún material en relación con los sucesos de la matanza de Atocha. Entrevista telefónica realizada el 11 de julio de 2015. Linares señala que el proceso de edición se llevó a cabo en España. Entrevista a Andrés Linares en Madrid el 26 de marzo de 2015.

³¹⁹ Se muestra el despacho laboralista que sigue funcionando. En él hay carteles con referencias alusivas al hecho pero desde la continuidad del trabajo.

Porque no se trata sólo de que para las calendas electorales estuvieran legalizados los partidos políticos sin exclusión y en la calle todos los presos políticos sin discriminación de raza vasca, sino que, además, la madre del cordero sería la posibilidad de acceso a los medios informativos para exponer las distintas opciones y programas (Segovia 1976: 10).

Dentro de estos se destaca a TVE: 'cuyo poder de persuasión y penetración en las conciencias es tal que hay quien considera que es allí donde se juega toda elección en nuestro país' (Segovia 1976: 10).

Esta posición no resulta aislada en las páginas de *Mundo Obrero* y tendrá continuidad en el año siguiente, con el Partido Comunista de España a punto de entrar en la legalidad. En *Mundo Obrero* se publica 'TVE ante las elecciones' que incide sobre estas ideas: 'De cara a la próximas elecciones, se hace urgente tomar conciencia y proponer soluciones concretas ante el importante papel que la Televisión puede jugar entre los electores de todo el Estado español' (Frente CULTURAL RTV y N, 1977: 3). En el número en el que se anuncia la legalización del PCE se incluye un texto de Manuel Vázquez Montalbán que apunta también en una dirección similar. Bajo el pseudónimo de 'M. SANCHEZ MOLBATAN' y con el título 'TVE: El árbitro electoral', el artículo comienza con la siguiente afirmación: 'De todas las exigencias que la oposición democrática debe plantear al Gobierno en sus negociaciones, una debe primar sobre las otras: la estricta neutralidad de TVE ante las elecciones' (Sánchez Molbatan, 1977: 2).

Si bien *Mundo Obrero* se fijaba en la televisión y en el trabajo político en la misma, no dejaba también de incluir reflexiones sobre cinematografía. En el número de esta publicación en el cual se anunció la entrada del PCE en la legalidad, que se produjo el 9 abril de 1977, día que fue conocido como el Sábado Santo Rojo, se incluye una crítica favorable sobre *El Puente* (J. A. Bardem, 1977) escrita por Jesús Izcaray, otro significado y veterano miembro del partido dedicado al campo de la cultura. Juan Antonio Bardem defendía un cine que, en sus propias palabras, 'debe ser nacional, testimonial y popular' (Antolín, 1978c: 42). Tres de las características que también se pueden deducir de la reflexión que aparece en *Mundo Obrero* a propósito de *El Puente*³²⁰.

³²⁰ Esta crítica aparece bajo el titular de 'Una bella película popular' (Izcaray 1977: 6) y se subraya el valor testimonial de esta ficción, 'película tan de la España de hoy' (Izcaray 1977: 6) que sirve para destacar la actuación de Alfredo Landa por conseguir parecer 'muy humano, muy de verdad' (Izcaray

En un número posterior que lleva a su portada la legalización del PSUC, la película *Asignatura pendiente* (J. L. Garci, 1977), se celebra en *Mundo Obrero* como el nacimiento de ‘un nuevo cine popular’ (Muriel, 1977: 13). De este largometraje se dice que es ‘uno de los primeros y más sólidos intentos realizados en España de un cine popular con dignidad artística y elevado nivel crítico’ (Muriel, 1977: 13). Y de nuevo se destaca el apego a la realidad como ‘ejemplo del cine inmediato, de un valor testimonial que produce un auténtico impacto en el público’ (Muriel, 1977: 13). Las PFT del CCM quedaban fuera de estos marcos referenciales porque esta concepción de lo popular y lo testimonial se planteaba desde dos películas, *El Puente* y *Asignatura Pendiente*, desarrolladas dentro de la industria cinematográfica española, destinadas a unas audiencias amplias, que se construían como ficciones de lo contemporáneo y en las cuales se incluían motivos políticos.

Con el PCE legalizado, *Mundo Obrero* recoge una intervención de Pere Fages en el Festival de San Sebastián. Ya se ha visto la vinculación de Fages con las PFT pero también con las estructuras del PCE y del PSUC. En el texto se dice que Fages rindió homenaje a ‘filmadores de reportajes clandestinos’ (Álvarez, 1977: 18) señalando proyectos que se han atribuido a lo largo de esta tesis doctoral al CCB, al GM y al CCM: ‘manifestaciones en Vitoria, o durante una huelga de hambre de Xirinacs, o cuando los procesados del 1001 esperaban su juicio en Carabanchel, o en momento en que el pueblo de Madrid despedía emocionado a cinco comunistas asesinados en la calle Atocha’ (Álvarez, 1977: 18). Estos trabajos que habían sido desarrollados fuera de la legalidad entraban en el debate público del festival cinematográfico ‘sin que nadie se rasgue las vestiduras’ como escribía el cronista (Álvarez, 1977: 18).

Con respecto a las relaciones del CCM con el PCE, más allá de la militancia personal y a pesar de la diferencia en las versiones, Calabuig³²¹, Linares³²², Garijo³²³

1977: 6). Los peros que se le ponen a *El Puente* derivan de ciertos desvíos de lo real que hacen perder verosimilitud a la película, como la ‘acentuación, en algunos momentos, del desgarró en el diálogo y en la modificación de mentalidad del protagonista en la escena final’ (Izcaray 1977: 6). En el texto, el largometraje se contempla en el seno de tradiciones que Izcaray atribuye al ‘arte español’ (Izcaray 1977: 6) ligado a la poesía popular, el antihéroe y el sainete.

³²¹ Entrevista en Madrid el 12 de marzo de 2015.

³²² Entrevista en Madrid el 13 de marzo de 2015.

³²³ Entrevista realizada en Aranjuez el 11 de abril de 2015.

y Manzanares³²⁴ coinciden en señalar la discusión que generó dentro de Colectivo de Cine de Madrid la venta de material a Pere Portabella. En sus relatos Calabuig³²⁵, Linares³²⁶ y Manzanares³²⁷ hablan de la intervención de Pilar Brabo, dirigente del PCE, para que se le proporcionaran materiales del CCM a Portabella³²⁸. De estos testimonios se deducen las posturas enfrentadas de Andrés Linares, en contra de la venta, y Tino Calabuig, a favor de la misma³²⁹. A lo largo de la entrevista realizada a Portabella para esta tesis doctoral se refirió a ellos como el 'grupo de Madrid', los ligó al PCE, mencionó el debate que generó la petición de material para *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (P. Portabella, 1976-1977), señaló que finalmente se le proporcionó el material y que este se incluyó en la película³³⁰.

En el archivo personal de Portabella también se conserva documentación relacionada con la compra de material a otro colectivo de cine militante catalán, el *Grup de Producció*, que estudiaremos en apartados posteriores. La actividad de estos colectivos y sus PFT nutrieron el largometraje de Portabella que se había concebido originalmente al margen del sistema, aunque la situación política y los cambios en la censura lo colocaron al final de su proceso de edición en una situación diferente. El historiador del cine Casimiro Torreiro planteó este aspecto en relación a la película de Portabella. Torreiro señaló que: 'la había rodado, como algunas de sus películas desde 1969 sin solicitar el cartón, patentó no obstante la idea del filme en el Registro de la Propiedad Intelectual en marzo de 1977' (Torreiro, 2001: 338). Además en esta investigación se pone en relación con las modificaciones legislativas que se estaban produciendo en el ámbito censor: 'una vez inoperante la censura (abolida la previa de guiones en febrero de 1976 y, definitivamente, en diciembre de 1977, tanto el resto de la censura como la

³²⁴ Entrevista por Skype el 19 de julio de 2015.

³²⁵ Entrevista en Madrid el 12 de marzo de 2015.

³²⁶ Entrevista en Madrid el 13 de marzo de 2015.

³²⁷ Entrevista por Skype el 19 de julio de 2015.

³²⁸ En el testimonio de Linares sobre la petición de los materiales para la película de Portabella esta se plantea como algo que intentó imponerles la dirección del PCE a través de Pilar Brabo. Entrevista a Andrés Linares el 13 de marzo de 2015.

³²⁹ Entrevista a Adolfo Garijo en Aranjuez el 11 de abril de 2015. Entrevista en Madrid a Tino Calabuig el 12 de marzo de 2015. Entrevista por Skype de Ramón Manzanares el 19 de julio de 2015.

³³⁰ Entrevista realizada el 28 de agosto 2014 a Pere Portabella en Barcelona.

obligación de solicitar el cartón de rodaje) la película hubiese podido tener una carrera comercial normalizada' (Torreiro, 2001: 338).

Estas modificaciones se concretaron a nivel legislativo en el Real Decreto 3071/1977 del 11 de noviembre de 1977, publicado en el BOE el 1 de diciembre de ese año. Los cambios en las PFT no afectaron solo al ámbito de la producción y este ensanchamiento de los marcos de lo representable se había podido comprobar en la exhibición cinematográfica. El año 1977 es también el del re-estreno en los cines de emblemáticas películas como *El acorazado Potemkin* que habían circulado durante el franquismo fuera de los cauces legales (Latorre Izquierdo, Martínez Illán y Llano Sánchez, 2010: 103). Este film formaba parte del catálogo de distribución del CCM y era una de los films que hacían circular fuera de los cauces legalmente establecidos.

A lo largo de *Informe general!* se entrevista a una serie de actores políticos del período, entre ellos Santiago Carrillo. En esta película, en la que se mezcla la ficción y la no ficción, Portabella consiguió los recursos necesarios para llegar a la realización de un film-ensayo tal como lo definía Andrés Linares, también en su 'larga duración' (Linares, 1976: 37) algo a lo que nunca llegó el CCM³³¹. En su libro, Linares advertía que 'los únicos grupos que pueden plantearse la realización de este tipo de films son los que cuentan con bastantes medios y una cierta tradición y experiencia en este campo, como el norteamericano "Newsreel", la "Unitele" italian[a], algunos grupos franceses, etc.' (Linares, 1976: 37). El largometraje de Portabella contó con la producción de una de estas experiencias, UNITELEFILM, la sociedad cinematográfica del PCI, y en la profundidad de la reflexión ideológica del film se constatan ausencias como las de los posicionamientos anarquistas. Algo que ha observado Casimiro Torreiro (2001: 340) quien sitúa la película de Portabella en una 'postura pro-comunista' vehiculando un punto de vista 'adscrito a la ortodoxia del hoy autodisuelto Partit Socialista Unificat de Catalunya' (Torreiro, 2001: 338).

De los testimonios se deduce que la discusión que provocó la petición de material del CCM para la película de Portabella provocó un significativo disenso. No

³³¹ Linares asumía que para el film-ensayo, tal y como él lo entendía, se requerían 'unos recursos materiales y humanos, que no suelen estar al alcance de la mayoría de los grupos de cine político' (Linares, 1976: 37), como así sucedía con el CCM.

obstante, resulta difícil datar con precisión el final de la actividad del CCM. Esta se produce a lo largo de 1977. En las hojas de la Federación de Cine-Clubs que se conservan en el archivo personal de Andrés Linares aparece la circulación de una película titulada *Mitin de Bilbao*. La copia que se ha consultado en Filmoteca Española no tiene el logo del CCM. A lo largo de las entrevistas con Tino Calabuig y Adolfo Garijo estos señalaron que no estuvieron en este rodaje³³². Se produce en el marco del proceso de descomposición del CCM y en la ficha de catalogación de Filmoteca Española aparece realizada bajo la dirección de Andrés Linares. Se trata de un cortometraje en 16 mm. que recoge un acto que tiene lugar en mayo de 1977, es decir, el PCE ya está legalizado. Fue la filmación del primer acto político en el que interviene Pasionaria después de su exilio³³³. Preceden a la intervención de Dolores Ibárruri, la de Roberto Lertxundi, del Partido Comunista de Euskadi, la de Santiago Carrillo y los gritos ‘¡Sí, sí, sí, Dolores a Madrid!’.

Su audiovisionado sirve para comprobar como Ibárruri recurre a expresiones como ‘el gran país soviético’³³⁴ y en el centro de la atención internacional de su intervención están los países socialistas³³⁵. La figura española de la mitología comunista internacional seguía manteniendo estas posturas cuando su partido estaba inmerso en la estrategia eurocomunista³³⁶ que derivó no solo en un mayor alejamiento sino en un enfrentamiento con Moscú (Treglia, 2011).

³³² Entrevista telefónica con Tino Calabuig el 9 de octubre. Correo electrónico con Adolfo Garijo recibido el 15 de septiembre de 2015.

³³³ El 27 de abril de 1977 habían llegado Rafael Alberti y María Teresa León. En el depósito de Tino Calabuig conservado en Filmoteca Española se ha podido consultar material filmico relacionado con esta llegada.

³³⁴ El discurso de Pasionaria se inicia con las siguientes palabras: ‘Hace más de cuarenta años que físicamente me alejé de Euskadi, pero ni un solo momento de mi vida, ni en los dolores, ni en las alegrías, el nombre de Euskadi estaba lejos de nosotros sino profundamente arraigada en nuestro corazón y por Euskadi luchábamos en el gran país soviético y por Euskadi dimos nuestros hijos que cayeron como héroes en la lucha contra los agresores fascistas’.

³³⁵ En la parte final Pasionaria afirma: ‘de todas aquellas cosas que os interesan saber y conocer de los países donde se construye el socialismo, de sus dificultades, de sus éxitos, de todo lo que representan en el conjunto de los pueblos ese grupo de países socialistas que han dado una nueva fisonomía a Europa y que han mostrado a los trabajadores de todos los países la posibilidad de construir el socialismo y de vivir sin capitalismo’.

³³⁶ El 2 y el 3 de marzo de 1977 se había celebrado en Madrid una ‘cumbre eurocomunista’ a la que asistieron los secretarios generales del PCF, Georges Marchais, y del PCI, Enrico Berlinguer. Esta se celebró fuera del secreto y la ocultación de la política clandestina y todavía con el PCE ilegalizado. Las filmaciones que se hicieron durante la misma forman parte de la actividad del CCM. Las que han podido ser consultadas pertenecen al archivo digital de Tino Calabuig.

A pesar de sus proximidades no se ha encontrado documentación que contradiga los diversos testimonios de que el CCM no formó parte del organigrama del PCE. Sin embargo, la bibliografía y los testimonios sí indican que este partido contó con una Agrupación de Cine. Esta sería una experiencia diferenciada al CCM y salió a lo largo de diversas entrevistas a algunos de sus miembros³³⁷, que a su activismo en el colectivo unían su militancia en el partido dentro del sector cinematográfico.

En la traducción española del libro francés *El cine: ¿cultura o negocio? Por un colectivo de cineastas comunistas* [Cinéma, culture ou profit, par un collectif de cinéastes communistes], publicado en 1977 por Castellote Editor y traducido por Andrés Linares, se reproduce un documento de trabajo de la Agrupación de Cine del PCE (VV.AA., 1977: 154-162). En sus memorias, Juan Antonio Bardem defiende que fue un error el cambio en la organización política del PCE de las agrupaciones sectoriales hacia otras territoriales (Bardem, 2002: 163) y pone el ejemplo de la agrupación que aglutinaba a los cineastas del partido (Bardem, 2002: 163-164). En su estudio sobre la crisis de la militancia intelectual en el PCE durante la transición política señala como una de las causas de la misma: 'los errores organizativos de bulto, como fue dismantelar la mayor parte de su organización sectorial para reemplazarla por un nuevo modelo organizativo de carácter territorial' (Andrade, [2012] 2015: 182). En las entrevistas con algunos de los cineastas que se han tratado a lo largo de este capítulo, señalaban precisamente esto como causa de su crisis de militancia durante la transición política³³⁸. En líneas posteriores, Andrade añade a sus argumentos que:

El dismantelamiento de la organización sectorial supuso el fin de la influencia del partido sobre los movimientos de profesionales, intelectuales y artistas. Se invirtió el principio de acción política consistente en llevar la organización del partido allí donde se desarrollaba en mayor medida la vida social de la gente por el de llevar a la gente allí donde se desarrollaba la vida del partido (Andrade, [2012] 2015: 183).

³³⁷ Entrevista a Tino Calabuig el 18 de enero de 2013. Entrevista a Adolfo Garijo en Aranjuez el 11 de abril de 2015. Entrevista en Madrid con Andrés Linares el 13 de marzo de 2015. Entrevista con Ramón Manzanares por Skype el 5 de julio de 2015.

³³⁸ Así lo recuerdan, por ejemplo, Miguel Hermoso, entrevista realizada en Madrid el 28 de junio de 2015. Hermoso planteaba a lo largo de la entrevista sus dudas sobre la existencia de una Agrupación de Cine del PCE, algo que no coincide con el resto de versiones, incluida la del propio Bardem. Sin embargo, sí que señalaba expresamente el giro hacia la territorialidad en relación con su crisis de participación activa en el PCE. En su caso se encontraba haciendo trabajo político no tanto en el campo del cine sino en el sector de la publicidad.

Con el PCE legalizado las agrupaciones locales de este partido se convirtieron en uno de los soportes básicos del mercado político del CCM durante los últimos años de la transición. Algo que se constata en las hojas de la Federación de Cine-Clubs que conserva Andrés Linares en su archivo personal y que han podido ser consultadas para esta tesis doctoral. A las que se han tenido acceso se refieren al período que va desde finales 1979 hasta finales de 1982, una etapa en la que el grupo como tal había ya dejado de funcionar. Además de las contrataciones de diferentes agrupaciones del PCE, en el mercado político al que apuntan estas hojas durante este período están cineclubs, sindicatos, predominantemente de CC.OO. aunque no únicamente³³⁹, agrupaciones locales de otras organizaciones políticas³⁴⁰, centros educativos, también no universitarios³⁴¹, la Filmoteca en Barcelona, etc. Sin dejar de ser un circuito que se desarrolla fuera de las hegemonías de los espacios de exhibición comerciales, las películas que hace circular la Federación de Cine-Clubs del CCM encuentran en organizaciones institucionales, legalmente establecidas, sus lugares de interés fundamental. Dejaban de ser distribuidas y exhibidas como PFT y a pesar de este circuito de exhibición, Andrés Linares señaló en su intervención en la 20 Conversaciones Internacionales de Cine del Festival de Valladolid de 1979 que el cine que deseaba incidir en la realidad política y social del Estado, aspiración que habían poseído en las películas militantes que había participado, no contaba ya con audiencias que sustentasen su funcionamiento³⁴².

Por otro lado, si bien *Mundo Obrero* recoge de modo tangencial informaciones críticas que también abordan las dificultades que tuvieron los medios internacionales en España para desarrollar su trabajo con libertad más allá de la muerte de Franco en los primeros momentos del reinado de Juan Carlos I ('Amnistía, amnistía', 1975: III), estas dificultades fueron cediendo conforme avanzó el cambio político y con ellas las trabas que tenían las televisiones extranjeras para obtener filmaciones críticas con la situación en el interior del Estado. La colaboración con las televisiones fue uno de los medios de financiación de las PFT desarrolladas con una

³³⁹ La Unión General de Trabajadores de Alcázar de San Juan (Ciudad Real) alquila *Amnistía y libertad* y *Hasta siempre en la libertad* el 27 de abril de 1981.

³⁴⁰ Se constatan alquileres de *Amnistía y libertad* efectuados por el PSOE de Cáceres el 26 de julio de 1980 y por la Confederación Nacional del Trabajo de Burgos el 30 de abril de 1982.

³⁴¹ El instituto de Orcasitas alquiló *Vitoria* el 29 de abril de 1981.

³⁴² Rubén García nos ha proporcionado las transcripciones originales de estas conversaciones procedentes del archivo personal de Paulino Viota.

aspiración de contrainformación en el interior del Estado, también del CCM. El declinar de los problemas para su funcionamiento dejó sin parte de esa financiación a las mismas. A esto se suma, como señalaba Andrés Linares, la impresión de que se había producido ‘un vuelco histórico, se había recuperado la democracia, las libertades’ y que en ese contexto no habría ‘necesidad de seguir haciendo contrainformación’³⁴³. Una idea que ya había expuesto en su intervención en la Seminci del año 1979 donde además añadía el desinterés por las mismas de las organizaciones de masas³⁴⁴. Todo esto, junto con las disensiones internas que se produjeron en el CCM, terminó con su actividad.

Tino Calabuig y Andrés Linares coinciden en calificar como ‘canto de cisne’³⁴⁵ de toda esta actividad a *Una fiesta por la democracia o el oro del PCE* (A. Linares, 1977). La película ya cuenta con créditos en los que se detallan las personas que la han llevado a cabo, una diferencia notable con las películas del CCM. En la realización figura Andrés Linares y en la coordinación J. A. Bardem. El multitudinario evento³⁴⁶, a pesar del mal tiempo que lo acompañó, fue organizado por el PCE y se llevó a cabo en junio de 1977 en Torreldones (Madrid). La película también incluye material de archivo para introducir el post-franquismo y la filmación de la fiesta que se organizó en la Casa de Campo en octubre de 1977³⁴⁷. Para su realización se contó con la ayuda del partido que financió el material de filmación. Además en su realización se implicaron miembros de la agrupación de cineastas del PCE³⁴⁸ y se organizaron cuatro equipos de rodaje para llevarla a cabo³⁴⁹. Ya no se trataba solo de un film hecho en coherencia con la línea política de la organización comunista desde una proximidad articulada a través de un tejido de complicidades, sino de

³⁴³ Entrevista en Madrid el 13 de marzo de 2015.

³⁴⁴ Transcripción de las 20 Conversaciones Internacionales de Cine del Festival de Valladolid de 1979. Archivo personal de Paulino Viota.

³⁴⁵ Entrevista a Tino Calabuig el 12 de enero de 2015. Entrevista a Andrés Linares el 21 de septiembre de 2015.

³⁴⁶ *El País* habló de esta concentración cifrándola en más trescientos mil sus asistentes (Manzano y Baviano, 1977).

³⁴⁷ En estas fiestas del PCE tuvieron cabida entre la programación la proyección de películas, también las del CCM. En el evento de este partido que se organizó en la Casa de Campo en 1978 aparece *Vitoria* entre los films programados (‘Fiestas del’, 1978: 24).

³⁴⁸ En la crítica para *El País* de Fernando Trueba se señala la participación en la película de la Agrupación de Cine del Partido Comunista (Trueba, 1978).

³⁴⁹ Entrevista a Andrés Linares el 21 de septiembre de 2015. Algo en lo que coincide con Bardem (Bardem, 2002: 173).

‘una película del partido’ (‘Perfiles de delegados’, 1978: 9), así era calificada en *Mundo Obrero*, promovida desde el PCE, también a nivel de su exhibición³⁵⁰.

En los créditos se indica las personas que ‘han colaborado’, entre ellos aparecen miembros del CCM como Tino Calabuig y María Miró. El propio Colectivo de Cine de Madrid también aparece acreditado dentro de ‘material de archivo’. Esta será la utilización que se les dará a las películas del CCM décadas después en programas televisivos tanto documentales³⁵¹ como de ficción³⁵². Algo que cuestiona la idea de lo minoritario en la recepción de sus filmaciones, si bien la televisión no prestó atención a los discursos filmicos y a sus políticas tal como fueron concebidas en el colectivo dentro sus películas. Las transformaciones del tiempo también afectaron al propio estatuto de los films y estos, que habían nacido fuera de la legalidad y como posicionamientos colectivos, fueron objeto de proceso judicial por los derechos de su autoría en 2011³⁵³. Su uso actual como fragmentos en estas series, previa adquisición de sus derechos de exhibición, que sirven de ‘vestigios’, por utilizar la terminología de Peter Burke ([2001] 2005: 16), de la transición democrática está relacionada con su desarrollo original como PFT. Esto permitió que se accediera a espacios de lo representable vedados por la oficialidad.

³⁵⁰ Las páginas de *Mundo Obrero* sirven para corroborar esta afirmación. Al film se le dedicó toda una contraportada. En ella, se defiende el cine militante ‘que toma partido’ (‘El film’, 1978: 24). En la contraportada de *Mundo Obrero* se proporciona un número de teléfono para las ‘organizaciones de Partido, asociaciones de vecinos, etc.’ que deseen contactar con su proyección (‘El film, 1978: 24). Esta publicación también recoge pases en las organizaciones del PCE. Por ejemplo, dos pases en la sede del distrito madrileño de Arganzuela que contaron con la presencia de Andrés Linares, que era reconocido como el director de la película (‘Cine: Una’, 1978: I).

³⁵¹ La mencionada *La Transición* es uno de los ejemplos.

³⁵² Es el caso de *Cuéntame cómo paso* (Miguel Ángel Bernardeau, 2001-actualidad).

³⁵³ Sentencia nº 86/11 de 21 de febrero de 2011 del Juzgado de lo Mercantil número 6 de Madrid.

'(...) para realizar un cine que sirviese de agitación, de propaganda, de debate y reflexión, había que estar presente en la lucha y compartir riesgos y esfuerzos'

Helena Lumbreras

7. Problemáticas feministas: Género y estrategias de visibilidad en las PFT de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase

Como se anunció en el apartado dedicado al diseño de la investigación, el segundo caso de estudio está dedicado a Helena Lumbreras y al Colectivo de Cine de Clase, del que fue fundadora.

En primer lugar, se explora el papel que se le concedió a la reflexión de género y a sus luchas en textos que construyeron sus relatos bajo términos como militante y marginal, conceptos que sirvieron para denominar durante el período de análisis algunas de las PFT y específicamente las de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase (Martí Rom, 1978a: 60, Viota, 1982: 18-19...). El objetivo es observar estos aspectos de género en textos que no hacen de estas temáticas su hipótesis de origen ni el centro de sus preocupaciones para localizar en las diferentes esferas de análisis que manejan sus intereses y desintereses con respecto a los mismos. De este modo, se han seleccionado una serie de escritos que ya han sido citados en apartados previos y que se consideraron a sí mismos como testimonios, reflexiones o historias de este tipo de cinematografías. Junto con este aspecto, se tratará también películas relacionadas con las PFT para analizar sus representaciones de género (*El Sopar*, P. Portabella, 1974) y que escenifican el movimiento feminista (*La Dona*, CCA, 1977). Tal y como se ha expuesto en el apartado metodológico nuestra atención principal no recae en el movimiento homosexual y sus representaciones, por encontrarse en un estadio investigador más avanzado, aunque sí que se recurrirá a algunos ejemplos puntuales para destacar el hecho de que también fue un ámbito de predominancia masculina, tanto en su autoría como en sus representaciones.

El primer apartado establece marcos referenciales para el análisis de las PFT de Helena Lumbreras. Frente a los otros casos de estudio seleccionados, este tiene la particularidad de que la persona central en el análisis del mismo no está viva. No obstante, esta carencia se ha suplido acudiendo a sus intervenciones en publicaciones de la época (Goicoechea, 1976, Tuñón, 1976, VV.AA., 1977...). Además se ha podido entrevistar a Llorenç Soler y Mariano Lisa, los dos cineastas que, junto con ella, conformaron en diferentes momentos el núcleo básico de los posicionamientos colectivos en los que participó esta cineasta. A lo largo de la investigación sobre Lumbreras se prestará atención a los aspectos relacionados con el género, no únicamente en el ámbito de las representaciones, sino también en las formas de organización de su práctica fílmica. Además se estudiarán aspectos básicos de sus PFT, especialmente los que se enmarcan en los ámbitos de interés principal anunciados en la metodología.

7.1. Ausencias y subalternidades

La escritura sobre cine militante durante el franquismo fue escasa, así que regresaremos a algunos de los escritos ya mencionados para observar ahora el peso que las reivindicaciones de género tuvieron en ellos. Por ejemplo, los militantes comunistas de la CCB incluyen en el dossier que se puede consultar en el AHPCE (Doc.1) una referencia a una ponencia que se le encarga originalmente a Pere Fages en el ámbito de la *Setmana del 11 de Setembre* de 1970. Según se puede leer en él, entre los intereses políticos que se citan no se mencionan las luchas de género y sexualidad, que tampoco despiertan mayor interés a lo largo del documento.

En este documento, como ya se ha estudiado en apartados previos de la tesis doctoral, aparece citada Brigitte Dornès, figura clave para el desarrollo durante el período analizado en esta tesis doctoral de las PFT del GM y de la CCB. También fue colaboradora de películas del CCM. Sin embargo, a pesar de su significativa labor, sorprende la escasa atención historiográfica que ha despertado hasta hoy en día.

En el libro *El cine militante* de Andrés Linares, en el que como se ha subrayado no aborda específicamente el caso estatal, la problemática sobre las luchas de género poseen un papel secundario. No obstante, sobre esta cuestión cabe destacar dos

momentos. Por un lado, cuando se habla del cine militante en Estados Unidos se subraya a propósito del colectivo *Newsreel* que:

Son más frecuentes los films centrados en las contradicciones secundarias del país (racismo, discriminación de la mujer, medio ambiente...) que la contradicción fundamental entre capital y trabajo. Ello se debe probablemente al bajo grado de conciencia de clase y de combatividad del proletariado norteamericano en el momento actual, así como la debilidad teórica y práctica de los movimientos y partidos marxistas norteamericanos (Linares, 1976: 104).

Por otro lado, páginas antes, en un sentido similar al abordar la recepción de la película *La sal de la tierra* (*The Salt of the Earth*, H. J. Biberman, 1954) Linares había escrito: 'con el auge del movimiento feminista, fue descubierta por un público nuevo que la consideró como "el primer film feminista", olvidándose en gran medida de su análisis fundamental, el de la lucha de clases dentro de la sociedad norteamericana' (Linares, 1976: 28).

En ambos casos, después de escribir estos párrafos, en los que se distancia de forma evidente de las problemáticas feministas, parece que el autor recorre estas ideas matizando su rotundidad inicial. Así sobre la cuestión estadounidense afirma que:

No obstante, *Newsreel* sí presta considerable atención a contradicciones y problemas propios de las sociedades capitalistas desarrolladas, como el de la discriminación de la mujer y aparición de movimientos de liberación femenina, lo que le convierte en cierto sentido en el precursor de este tipo cine. En *Newsreel* trabajan varias mujeres como Karen Ross, Marilyn Buick, Judy Smith, que realizan films sobre las problemáticas de la mujer –discriminación en los salarios, por parte de los hombres, falta de guarderías y en general de oportunidades, etc, con equipos compuestos exclusivamente por mujeres. (Linares, 1976: 105).

En el caso de *La sal de la tierra* escribe que:

La mayoría de los hombres, incluyendo a Ramón, se niegan a ocultarse 'tras las faldas de las mujeres' pero se decide finalmente que no queda otra alternativa. Desde el primer momento se hace evidente que las mujeres tienen el mismo nivel de determinación y militancia que los hombres (Linares, 1976: 29).

Es decir, las reivindicaciones de las mujeres se tienen en cuenta pero deben de estar claramente supeditadas a una lucha de clases que solo contempla la diferenciación de género de modo secundario. Esto debe de primar sobre el resto de cuestiones, cuyo protagonismo en la realidad norteamericana es vista por Linares

como una especie de desviacionismo producido por la debilidad teórica de las agrupaciones marxistas estadounidenses.

Las luchas feministas tampoco aparecen en el epílogo en clave española que se añade a la traducción que hace Linares del libro *El cine: ¿cultura o negocio? Por un colectivo de cineastas comunistas*. Este epílogo analiza la situación estatal desde la perspectiva de un colectivo de cineastas comunistas españoles y, como ya se ha escrito en el anterior caso de estudio, incluye un documento de trabajo procedente, según se escribe, de la Agrupación de cine del PCE (VV.AA, 1977: 154). Ni en la presentación de la situación de lo cinematográfico en el Estado español, ni en los trabajos que apunta para futuros análisis, ni en sus puntos fundamentales, se incluye la situación de la mujer.

En el libro *El cine militante en España durante el franquismo*, Paulino Viota, quien ya desde sus cortometrajes en Súper 8 realizados a mediados de los sesenta había trabajado las representaciones de género (Prieto Souto, 2015a), destaca que ‘participaban muy activamente las mujeres de los trabajadores y los estudiantes’ (Viota, 1982: 14) a propósito de los Sucesos de Vitoria. Esta idea, de mujer compañera del militante, se repite también en la descripción que hace de la película *Patiño* hecha por el Grupo de Madrid, subrayando la valentía de la protagonista (Viota, 1982: 11). En su libro Viota no cita a Helena Lumbreras pero sí al Colectivo de Cine de Clase. De él afirma no haber podido ‘seguir de cerca su trabajo, por tratarse de un grupo extremadamente marginal’ (Viota, 1982: 19). Es decir, asumiendo el indudable mérito del texto Viota, las cuestiones de género se plantean desde una condición subsidiaria. Tampoco se piensa desde el propio concepto de militancia las experiencias que estuvieron ligadas a organizaciones del movimiento homosexual.

Para completar la investigación de los relatos militantes, señalar que la protagonista de nuestro caso de estudio, Helena Lumbreras, participó en una mesa redonda que dio origen a otra de las publicaciones en la que se aborda la idea de cine militante. El texto surge de la transcripción de esta mesa redonda conformada por Manuel Esteban, Jesús Garay, Helena Lumbreras, Jaime Larrain, Joan Puig, Llorenç Soler, Pere Joan Ventura, Gustau Hernández y Ernest Blasi. Nombres a los que hay que añadir los de Tomás Delclós, Félix Fanés y Octavi Martí, como miembros de *El Viejo*

Topo, la revista que recoge este encuentro (VV.AA., 1978: 55-59). Lumbreras es la única mujer que participa en este debate dentro del cual se discuten diversas temáticas y donde, de nuevo, no se tratan las problemáticas de género.

Una de las películas ya mencionadas nos pueden ayudar a entender la situación de la mujer con respecto a la militancia. De los cinco presos que se reúnen a cenar en la mesa de *El Sopar* (P. Portabella, 1974) uno es una mujer, Lola Ferreira. Para el interés de este apartado, resulta significativo el momento en el que Lola Ferreira introduce en la cena-debate la cuestión de la mujer, diciendo: 'Creo que hay una cuestión que hemos dejado de lado, dentro de este panorama más o menos del aspecto épico del sujeto en la cárcel no... y es el problema de la mujer'. Posteriormente, a Lola Ferreira también le corresponde la intervención final de la película.

Pere Portabella ha interpretado este aspecto en un sentido positivo¹, como militantes varones que escuchan atentamente el discurso de una mujer y se quedan callados. Algo que Portabella contextualizaba destacando la posición social subsidiaria de la mujer, también en las relaciones de pareja, aspecto sobre el cual subraya que no eran ajenos la gente de las izquierdas. Sin embargo, *El Sopar* también podría ser interpretada en un sentido contrario al que indica su director. Lola Ferreira es la que introduce la problemática de la mujer, no ninguno de sus compañeros de cena-debate, y de su intervención no obtiene ninguna respuesta en la discusión. Ni positiva, ni negativa. Frente a lo que había sucedido con otros aspectos tratados previamente, no hay en el caso de las problemáticas de la mujer continuidad en esta línea de debate.

En el período en el cual se realiza *El Sopar*, en las publicaciones clandestinas del PCE, como *Mundo Obrero*, no se prestaba apenas atención a las cuestiones de género (López Hernández, 2007: 401). Estos aspectos no tomaron protagonismo hasta el cambio político. Algo que vino propiciado por diversas cuestiones, como el propio empuje del movimiento feminista y las modificaciones estructurales de la publicación, pero también por la perspectiva de participación en unas elecciones

¹ Intervención de Pere Portabella en el cuarto capítulo de la serie documental *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

(López Hernández, 2007: 403), buscando aumentar la base social del partido. Se podría alegar que el PCE ya había declarado por esa época la importancia de estas materias². Sin embargo, desde el movimiento feminista, autoras como Lidia Falcón, han criticado la traducción en la práctica de estos posicionamientos, cuestionado el rol histórico atribuido a la mujer en las filas del PCE (Falcón, 1992: 191-239).

Por otro lado, si recorremos algunos ejemplos del asociacionismo de mujeres con respecto a los partidos del antifranquismo y a los movimientos sociales, también se pueden observar estas tensiones. En estas filas de la oposición antifranquista se había constituido en los años sesenta el Movimiento Democrático de Mujeres (MDM), una organización en la cual el mayor peso político recayó en la militancia del PCE, aunque tenía un carácter plural y estaba configurada por mujeres con orientaciones ideológicas diversas (VV.AA., 1999: 30). La relación entre esta experiencia y el PCE no dejaron de tener momentos problemáticos derivados de los desajustes entre la articulación de políticas generales y unitarias, por un lado, y los intereses específicos de la lucha de género, por otro. A esto se une, el avance de las miradas feministas que ponían 'en evidencia las fisuras del discurso marxista en relación a las mujeres y las prácticas sexistas habituales en las organizaciones de la izquierda' (Arriero Ranz, 2011: 54). Estos desencuentros también se produjeron entre el asociacionismo de mujeres en Cataluña y las pretensiones intervencionistas en él del PSUC (Arriero Ranz, 2011: 46).

Durante la transición política nacieron experiencias unitarias que agruparon a diversas organizaciones en cuyas denominaciones se incluye la referencia al feminismo, como la Plataforma de Organizaciones Feministas de Madrid y la Coordinadora Feminista de Catalunya (Pérez Serrano, 2011: 16). Además, diversos

² En la resolución política de su VIII Congreso celebrado en 1972 se hablaba de que los comunistas debían 'de dar un viraje profundo en nuestra actitud hacia la cuestión femenina, superando concepciones reaccionarias y adoptando una posición acorde con nuestra teoría marxista y con las realidades de nuestra época' (VV.AA., 1972b: 10) y en el informe de Santiago Carrillo de 1976 al Comité Central reunido en Roma llama a 'una verdadera revolución cultural para superar, en la comprensión y en la práctica, los prejuicios machistas en que hemos sido formados' (Carrillo, 1977: 300) y que esta revolución cultural 'es también cierta para la mayoría de las mujeres, que todavía aceptan resignadamente su situación y no han roto con los prejuicios en que también ellas habían sido formadas' (Carrillo, 1977: 300). Por citar tan solo dos documentos de los que van surgiendo en el seno del PCE.

partidos, junto con la actividad llevada a cabo de las feministas independientes, le disputaron la hegemonía del PCE en el asociacionismo feminista en este período³.

Pamela Beth Radcliff ha investigado los parámetros de género en el ámbito asociativo durante el franquismo y la transición democrática, destacando como estas contribuciones habían sido marginalizadas tanto por sus contemporáneos, como por la propia historiografía (Radcliff, 2011: 109). Con respecto al movimiento vecinal, al que se ha hecho referencia en capítulos previos, Radcliff defiende que en los comienzos del mismo la inclusión igualitaria de vecinas no estaba en las agendas de las asociaciones vecinales y fue durante el tardofranquismo cuando se propiciaron los primeros cambios en esta situación manteniendo, no obstante, las referencias a las mismas en los boletines de estas asociaciones más en la condición de 'esposas de vecinos' que de vecinas (Radcliff, 2011: 115). Es decir, desde esa condición subsidiaria que, a propósito de las PFT y los relatos de lo militante, se mencionaban en líneas anteriores.

Radcliff destaca que durante los procesos del cambio político la estrategia de combate a la marginalización de la mujer fue la creación de vocalías dentro de las asociaciones de vecinos (Radcliff, 2011: 116-117). Una estrategia que, con el avance del movimiento feminista, fue cuestionada por algunos sectores de mujeres que optaron por crear sus propias iniciativas específicas.

En el fondo de algunas de estas discusiones se traducía el debate entre una doble militancia, como la auspiciada, por ejemplo, por el MDM (VV.AA., 1999: 30), que incluso, en ocasiones, se convertía en triple (partido, organización vecinal y asociación de mujeres) (Arriero Ranz, 2011: 60). Frente a otras posturas feministas que defendían una atención protagonista a las luchas de género. Estos colectivos feministas 'que defendían la autonomía total del movimiento con respecto a los partidos políticos y la centralidad del antagonismo entre hombres y mujeres fueron ganando influencia' (Pérez Serrano, 2011: 17) durante la transición democrática.

³ Militantes de organizaciones como el Partido del Trabajo de España o la Organización Revolucionaria de Trabajadores propiciaron la creación de asociaciones alternativas que dieron lugar a la Federación de Organizaciones Feministas del Estado Español creada en 1977 (Pérez Serrano, 2011: 16).

En cuanto a los discursos sobre cine marginal, J. M. Martí Rom no aborda estos aspectos de género a la hora de articular su historia sobre el cine marginal en Cataluña (Martí Rom, 1978a) y tampoco al analizar su crisis (Martí Rom, 1980b), más allá de la inclusión de experiencias donde participaron mujeres, como el citado Colectivo de Cine de Clase, cuyas películas Martí Rom ayudó a difundir a través de su actividad dentro de la Central del Curt y también a través de artículos publicados en la prensa especializada (Martí Rom, 1977: 68-70). Además, cabe decir que desde la Cooperativa de Cinema Alternatiu, de la que Martí Rom fue uno de los impulsores, se propician trabajos como *La dona* (CCA, 1977), un documento excepcional por visibilizar en forma de noticiario las problemáticas de la mujer. En él se incluye la filmación de un multitudinario mitin feminista promovido por la Associació Catalana de la Dona celebrado el 4 de diciembre de 1976 en Barcelona. Una asociación en cuya configuración participó un sector de activistas próximo al Partido del Trabajo de España (Pérez Serrano, 2011: 16). Pero, de nuevo, las relaciones entre asociacionismo de mujeres y partido fue causa de tensiones⁴.

En el contexto de la actividad de la CCA, *La Dona* fue el segundo de los tres noticiarios que se realizaron en el seno de esta iniciativa colectiva, filmado en 16 mm. como cortometraje en blanco y negro. Dentro de los habituales intereses por proporcionar una información alternativa se utiliza la voz over como elemento que guía el discurso y que presenta las diferentes partes del mismo. Esta voz over masculina se alterna con entrevistas a tres mujeres que sirven, respectivamente:

1. Como explicación de la situación de discriminación de la mujer, que se liga a la situación política del país y al propio sistema que fomenta la opresión del hombre sobre la mujer.
2. Como difusión de los derechos reivindicados (derogación de aquellos procedimientos legales que discriminaban a la mujer, patria potestad compartida entre hombres y mujeres, derecho al divorcio, despenalización de adulterio, aborto, homosexualidad, uso de anticonceptivos...).
3. De exposición para algunas de las estrategias para conseguir la igualdad.

⁴ En julio de 1977 aparecía una noticia en el diario *El País* en la que se podía leer como la presidente de esta asociación, Anna Mercader, afirmaba que: ‘no podíamos continuar permitiendo que el Partido del Trabajo de España (PTE) tuviese en sus manos la ACD [Associació Catalana de la Dona]’ (Quinta, 1977).

Estas entrevistas se intercalan con la intervención de la voz over y las filmaciones del mitin. Se incluyen también a través de motivos visuales y sonoros, las reivindicaciones de otras luchas no específicas de género, como la amnistía y la defensa del uso del catalán. Tanto la voz over como las intervenciones son en lengua catalana con la excepción sonora de una intervención en el mitin, que se justifica previamente por acudir al español como lengua vehicular para ser entendida por todas las asistentes del acto. Las propias banderas catalanas protagonizan el evento. Hay, por lo tanto, la escenificación del protagonismo de las luchas de género en relación afín con otras reivindicaciones relacionadas con la identidad nacional. Se debe de recordar que estas propuestas estuvieron caracterizadas por su aspiración alternativa pero también nacional-popular, como se ha expuesto en capítulos previos.

En el noticiario se utilizan críticamente imágenes del mundo de la moda a las que superponen sonidos, bien procedentes del mitin o de la propia voz over, como elementos críticos utilizados para subrayar la situación de opresión de las mujeres. También se exponen algunos debates que se están dando en el movimiento feminista, como la creación de una asociación legal o la agrupación de las organizaciones existentes, legales o no, en una coordinadora. Se citan también las Jornades Catalanes de la Dona celebradas en Barcelona en mayo de 1976, otro evento que tuvo un carácter multitudinario (Pérez Serrano, 2011: 16) como origen de estas divergencias.

En su investigación historiográfica sobre activismo, cine y movimientos sociales, Alberto Berzosa utiliza esta película como caso de estudio con el cual ejemplificar el movimiento feminista (Berzosa, 2012: 138-142) y lo contempla con un film militante, no por la pertenencia de sus realizadores a la Associació Catalana de la Dona sino por ponerse al servicio de la misma. Algo que no se plantea en términos económicos, sino como la construcción de una herramienta con la que transmitir los objetivos de esta asociación. Berzosa lo considera un film feminista en cuanto que 'promueve la libre expresión de las reclamaciones políticas de las mujeres' (Berzosa, 2012: 142), pero constata su situación paradójica porque fue realizado por un colectivo mayoritariamente formado por hombres. Lo que le lleva a destacar la predominancia masculina para el acceso a la producción cultural (Berzosa, 2012:

142). De ahí, la importancia que le concederemos en este apartado dedicado a las problemáticas feministas a la figura de Helena Lumbrreras.

Las ausencias sobre estas temáticas de género y de sexualidad no eran exclusivas del cine militante y del cine marginal, se pueden trasladar a los discursos históricos generales que se refieren al cine español desde el concepto de vanguardia. El libro que genera su corpus referencial (Bonet y Palacio, 1983) posee una amplia cronología y una selección de autores que exceden los propios marcos de las PFT. De este modo, no es un estudio articulado desde las mismas, aunque sí que se tratan cineastas que desarrollaron sus películas fuera de la legalidad (Antoni Padrós, Pere Portabella, etc...), sino el relato histórico de una cinematografía española no hegemónica originado desde la aspiración de cubrir aquellas lagunas que había provocado la desatención hacia el cine existente en las historias sobre las vanguardias en España.

Al final del mismo aparecen las biofilmografías de los principales representantes del cine de vanguardia español y se incluyen dos autoras, Mireia Bofill⁵ y Eugenia Balcells. De esta última se comenta a lo largo del libro, *Boy meets Girl* (E. Balcells, 1978) que se construye a partir de 'imágenes-arquetipo. En este caso, con los arquetipos del hombre y la mujer vehiculados, por los medios de comunicación de masas, a través de un amplio número de imágenes, extraídas de publicaciones periódicas y de publicidad impresa' (Bonet y Palacio, 1983: 53).

La propuesta de Bonet y Palacio tiene la virtud de incluir autores escasamente analizados en el contexto estatal que se enfrentan a cuestiones a las políticas de identidad, pero sin que esto constituya uno de los principales intereses de su análisis. Un ejemplo de esto es Celestino Coronado, autor de obras como *Hamlet* (C. Coronado, 1976), del que Bonet y Palacio hacen un tratamiento que no se articula desde aspectos relacionados con el género y la sexualidad. Coronado es un cineasta de origen español que lleva a cabo su carrera en Reino Unido lo que hace que no entre dentro de los principales intereses de nuestro objeto de estudio. El

⁵ Una es Mireia Bofill, cuya práctica se describe en conjunto con la de Oriol Durán. De ellos se destaca que sus obras se exhibieron en 'galerías o espacios alternativos de Barcelona, París y Londres' (Bonet y Palacio, 1983: 64) sin que aparezca en el escrito a lo largo de la explicación de sus prácticas fílmicas ninguna inquietud de género (Bonet y Palacio, 1983: 42-43).

caso de Coronado es en ciertos aspectos similar al de Adolpho Arrietta⁶, si bien este había comenzado su carrera en España con propuestas de cine independiente como *El crimen de la pirindola* (A. Arrietta, 1965) desarrolló gran parte de su obra en Francia. Sobre Arrietta, Bonet y Palacio señalan, a propósito de *Les intrigues de Sylvia Couski* (A. Arrietta, 1974), su capacidad de construir un 'retrato fascinante de un mundo de travestís en París' (Bonet y Palacio, 1983: 28).

Coronado y Arrietta son ejemplos del desarrollo de un cine *underground* elaborado por cineastas homosexuales que consiguieron llamar la atención en los circuitos alternativos de Londres y París (Torres, 2004: 34-37 y 102-103). Su nueva inscripción territorial y su desarrollo intersticial dentro de las cinematografías de Gran Bretaña y Francia, va ligada a su identidad sexual. Existen otros ejemplos de representación de los homosexuales filmados fuera del Estado por cineastas españoles, como el cortometraje *Gay NYC* (E. Bonet, 1977).

Para entender mejor el contexto de los trabajos fílmicos de reivindicación del movimiento homosexual dentro de las PFT cabe acudir a la legislación. En la Ley 16/1970, de 4 de agosto, sobre peligrosidad y rehabilitación social, publicada en el BOE el 6 de agosto de 1970, se incluían dentro de los individuos en los que se apreciaba peligrosidad social aquellos que realizaban *actos de homosexualidad*, por utilizar la expresión a la que acude la normativa. Para los cuales se contemplaba la aplicación de *medidas de seguridad* (cap. III de la Ley 16/1970) como el 'internamiento en un establecimiento de reeducación' y la 'Prohibición de residir en el lugar o territorio que se designe o de visitar ciertos lugares o establecimientos públicos y sumisión a la vigilancia de los delega' (art. 6.2. de la Ley 16/1970). Como señala Alejandro Melero en su estudio sobre los gays y lesbianas en el cine de la transición:

Prisión, vigilancia y exilio eran las tres condenas que imponía la Ley de Peligrosidad Social, pero, además, se podían tomar otras medidas más extremas, como demuestran los testimonios de las personas que la sufrieron. A los prisioneros se les torturaba y humillaba en centros donde el abuso y la violación estaba a la orden del día (Melero, 2010: 21).

⁶ Arrietta ha utilizado varias denominaciones a lo largo de su carrera. Se ha utilizado la que aparece en la edición de su filmografía en DVD tanto en el pack editado en España por *Intermedio DVD* como el que ha lanzando en Francia *Re:voir* en 2013.

Estos marcos legales, a los que se unían las prácticas sociales discriminatorias (Melero, 2010: 27-37), tuvieron una de sus respuestas políticas en forma de colectivos activistas. Próximas a estas organizaciones, como el Front d'Alliberament Gai de Catalunya, surgieron algunas películas⁷.

Por otro lado, en el cine realizado en formatos subestándar en el Estado español se pueden encontrar propuestas que excedieron los marcos de lo permitido en lo referido a la representación de la homosexualidad. Dentro de las PFT debemos subrayar el nombre de Iván Zulueta. El donostiarra se mantiene al margen de la industria desde la realización de *Un, dos, tres ... al escondite inglés* (I. Zulueta, 1969) hasta la aparición de *Arrebato* (I. Zulueta, 1980), llevando a cabo una intensa actividad fílmica en formatos subestándar, especialmente en Súper 8, en los que Zulueta puso en escena cuestiones que iban más allá de lo legalmente permitido. Dentro de los ámbitos que se están tratando entraría la atmósfera homoerótica de *Mi ego está en Babia* (I. Zulueta, 1975). En la que además de escenas de amor homosexual se incluyen desnudos integrales, no solo de Will More, su protagonista y colaborador habitual de Zulueta.

La atención hacia este director también nos permite observar las proyecciones privadas en las que se exhibían algunas de estas películas fuera de los horarios de exhibición anunciados. Uno de estos pases, protagonizado por el material filmado por Iván Zulueta, se llevó a cabo en el madrileño cine California y fue asaltado policialmente. Antón López (2013) ha recopilado los artículos de prensa que se publicaron sobre el suceso y testimonios posteriores de algunos de los protagonistas, entre ellos Iván Zulueta. Como se puede constatar en la labor realizada por López, los diarios y los semanarios informaron de las detenciones que se produjeron alegando su asistencia a un pase pornográfico donde se consumió drogas. En la entrevista que le realiza Juan Buffil para la revista *Dirigido por!* Iván Zulueta relató cómo fue detenido en el cine California durante estas proyecciones en

⁷ Alberto Berzosa, señala como ejemplo de esto el documental *Gais al carrer* (J. R. Ahumada, 1977), originalmente filmado en 16 mm., y lo propone como una película producida por el Front d'Alliberament Gai de Catalunya, una organización que aunque se conformó en 1975 no obtuvo su legalización hasta 1980 (Berzosa, 2014: 125). Berzosa destaca que la película además de visibilizar algunas manifestaciones de reivindicación de los derechos de los homosexuales, se incluye el tratamiento de las lesbianas 'como sujetos de militancia' (Berzosa, 2014: 127). Algo que subraya específicamente porque también en esos márgenes de representaciones activistas sobre sexualidades disidentes se les concedió a las mujeres una atención subalterna.

Súper 8 y habla de que la policía irrumpió en el establecimiento pensando que se trataba de un mitin clandestino (Buffil, 1980: 41). Una versión diferente a lo que habían recogido los titulares de prensa. La represión se completó con el registro de la casa de Zulueta y la incautación de algunos de sus Súper 8⁸.

Junto con Zulueta otro de los representantes de esta actividad en Súper 8 fue Pedro Almodóvar. Si bien Almodóvar es una figura mayor de la cinematografía española, también para los estudios que se ocupan sobre la misma, la actividad performativa que desarrolló durante la década de los setenta sigue siendo una de sus facetas más desatendidas, a pesar de contribuciones como la de Francisco A. Zurian (2011a) y Jean-Claude Seguin (2011). Este último rastrea estas actividades de Almodóvar prestando especial atención a la contracultural revista *Star*, que se editó desde 1974 hasta 1979 (Seguin, 2011: 63), en una productiva labor investigadora. Hay también referencias a este tipo de propuestas y a su carácter humorístico en la prensa cinematográfica de la época (Antolín y Martí Rom, 1977: 68). En estas *performances* Almodóvar acompañaba sus filmes silentes con sonidos diversos, entre ellos ruidos y diálogos, que él mismo producía durante la actuación acompañándose de un magnetófono (Bonet, 1978: 63). Toda esta bibliografía y documentos son valiosas fuentes de información, no obstante, cabe mencionar que a lo largo de la tesis doctoral no se ha tenido acceso a ninguna de estas películas⁹.

Para cerrar este apartado indicar que el Súper 8 fue también el formato característico de las obras audiovisuales que *Els 5 QK's* realizaron durante el período en el que se centra nuestro análisis. Esta iniciativa colectiva, que estaba conformada originalmente por cinco miembros varones, aunque en su desarrollo se reduciría a cuatro (Contel, 1979: 54), auto-calificaba su cine de 'anti-machista' (Contel, 1979: 55) y mostraba sus discrepancias con la idea de que sus 'filmes sean homosexuales' (Contel, 1979:54), a pesar de la explicitud e importancia de temáticas homosexuales en sus películas. *Cucarecord* (Els 5 QK's, 1977) es una muestra de esto, un lúdico cortometraje en Súper 8 articulado a través de una serie

⁸ Para más información léase el texto de Antón López titulado 'La redada del cine California y los Súper 8 perdidos', recuperado el 20 de julio del 2015 de <http://ivanzulueta.net/articulos-propios/la-redada-del-cine-california/>

⁹ Tan solo a la copia que se conserva en Filmoteca Española de *Muerte en la carretera* (P. Almodóvar, 1976) que responde a otras coordenadas diferentes.

de sketches humorísticos protagonizados por la subversión del sentido aparente o establecido, en el que este colectivo se apropia de elementos de los medios masivos, como la publicidad audiovisual, para llevarlos hacia sus geografías inversas, incluso a nivel del sexo de su habitual consumidor¹⁰.

Las ficciones de *Els 5 Qk's* reclamaban el derecho a contar sus propias historias desde la provocación como estrategia de visibilidad porque la negación de la condición homosexual de sus filmes no venía por una represión de la misma, más bien al contrario, si otras políticas de la homosexualidad desplazaban a la ocultación los comportamientos socialmente considerados como afeminados en búsqueda de una normativización social, las propuestas de *Els 5 QK's* se inscriben antagónicamente a esto en los ámbitos de la pluma. Ese era su modo de expresar la *normalidad*. De este modo, Cesc Pérez, uno de sus miembros, afirmaba durante la transición democrática:

(...) no es cierto que nuestros filmes sean homosexuales. La homosexualidad es una etiqueta que nos ha colocado el heterosexual, que se llama así, asimismo, para marcar una diferencia en las relaciones sexuales. Si en nuestras películas las relaciones sexuales se establecen entre hombres, para nosotros no es un alarde de homosexualidad sino de 'normalidad' (Contel, 1979: 54).

7.2. PFT por una sociedad igualitaria: Helena Lumbreras y el CCC

En el apartado anterior se han observado las resistencias ideológicas de algunos relatos de lo militante que concedían la primacía a la lucha de clases y solo contemplaban el género y la raza de forma secundaria. El hecho de focalizar la atención sobre estos aspectos se llegó a considerar una debilidad teórica. A ello se unía que en los discursos generales sobre cine militante, marginal y de vanguardia producidos en el Estado español, el interés por el género fue secundario, lo que se expresó, en los casos mencionados, en la inexistencia de una esfera dedicada a estas preocupaciones en igualdad de presencia que otras inquietudes que sí recogían estos trabajos. Cabe tener en cuenta también que las investigaciones que abordaban la realidad estatal se estaban enfrentando a un corpus de estudio poco configurado, difícil de encontrar y con lagunas teóricas, algo que propiciaba que los esfuerzos se dirigiesen hacia una especie de trabajo arqueológico de cartografía. De este modo, parecen evidentes las carencias que existen en cuanto a articular un

¹⁰ Un anuncio de pantis protagonizado por hombres inicia la película.

discurso intelectual sobre estas cinematografías desde el género, también dentro de los ámbitos situados explícitamente en la izquierda. Además, en todas estas historias las mujeres desempeñan un papel secundario cuando su actividad podría adquirir un rol protagonista. El caso de Helena Lumbreras, que se tratará a continuación, fue un ejemplo de ello. Incluso en aquellas aproximaciones que se podrían relacionar con las representaciones de la militancia gay y la actividad de los cineastas homosexuales, tiene predominancia lo masculino.

En relación con estas representaciones una figura que atrajo la atención de varios cineastas durante la transición democrática fue la de José Pérez Ocaña¹¹, la película *Ocaña, retrat intermitent* (V. Pons, 1978), que ya pudo hacerse dentro de los cauces legales, fue un ejemplo de ello. Las prácticas performativas de Ocaña cuestionaban desde el travestismo los roles de género. A pesar de que estas actividades podrían ser tratadas dentro del concepto *queer*, tal como se ha definido en el apartado metodológico de esta tesis doctoral, resulta interesante como Beatriz Preciado ha problematizado esta perspectiva de estudio. A propósito de Ocaña, Preciado se preguntaba si recuperar su figura como artista *queer* no sería deshistorizarlo 'imponiendo genealogías y nociones opacas, que más que revelar ocultan los procesos de producción discursiva artística y política de la dictadura y la transición' y se desmarcaba de naturalizar la genealogía 'norteamericana transformando la cultura de la resistencia a la dictadura franquista en una periférica y exótica nota al pie de página a la historiografía dominante'¹². Estas reflexiones sobre la transferencia de tradiciones culturales hegemónicas y la necesidad de atención a las especificidades locales en cuanto a las políticas de la identidad sirven de prevención también para nuestro entendimiento de Lumbreras. Es desde la situación concreta de ausencias y subalternidades expuestas en los apartados anteriores donde las estrategias de visibilización y paulatino protagonismo de la mujer a las que acude desde las PFT Helena Lumbreras y el CCC cobran su sentido como feministas.

¹¹ En la actualidad se puede encontrar online un *Archivo ocañi* con documentación sobre su figura: <http://larosadelvietnam.blogspot.com.es/>. Recuperado el 5 de noviembre de 2015.

¹² Estas reflexiones están sacadas de la conferencia de Beatriz Preciado titulada 'Campceptualismos del sur. Ocaña y la historiografía española' que tuvo lugar en el MACBA de Barcelona en 2012. Está disponible para su consulta en línea en: <https://www.youtube.com/watch?v=2XGqxZhRqZs> Recuperado el 5 de noviembre de 2015.

7.2.1. Muestra de análisis

En este caso de estudio nos centramos en aquellos trabajos concluidos que hayan participado de algún modo dentro de las PFT. De este modo los films que protagonizan nuestra atención son *Spagna '68 (El hoy es malo, pero el mañana es mío)* (H. Lumbreras, 1968), *El cuarto poder* (H. Lumbreras y L. Soler, 1970), *El campo para el hombre* (CCC, 1973-1975), *O todos o ninguno* (CCC, 1975-1976), *Primer aniversario de la muerte de Txiki en Cerdanyola* (CCC, 1976) y *A la vuelta del grito* (CCC, 1976-1978). No son las únicas obras audiovisuales llevadas a cabo por Helena Lumbreras, su filmografía incluye también prácticas previas realizadas durante su período de formación en la EOC, trabajos audiovisuales durante su etapa italiana, que está pendiente de estudio, y otros proyectos incompletos ¹³. De los trabajos que estudiaremos se analizarán aspectos relacionados con su actividad cinematográfica dentro de las PFT prestando especial atención a las cuestiones de género.

7.2.2. Contestaciones del 68 y PFT transnacionales

En el inicio de *Spagna '68*, una anotación en pantalla escrita en italiano deja claras las condiciones de clandestinidad en las que se produjo su rodaje: 'Este documental ha sido rodado clandestinamente en Madrid y en Barcelona en la primavera de 1968' ¹⁴. La propuesta, una producción de UNITELEFILM que precede a los trabajos de Joaquim Jordà para esta sociedad cinematográfica del PCI, forma parte de las PFT en tanto que, a pesar de su existencia legal en Italia ¹⁵, incluye filmaciones realizadas dentro del Estado para las que se desafiaron los cauces administrativamente establecidos. Esta película de no ficción y 16 mm. era el noticiario [cinegiornale] número 12 hecho para la serie documental *Terzo canale*. Su directora Helena Lumbreras residía en Italia y era desde allí desde donde se había concebido y financiado este proyecto filmado en la primavera de 1968 en Cataluña y Madrid. Este flujo de filmaciones la convertía en

¹³ Los tres trabajos realizados durante su formación son: *A los toros (1959-1960)*, *El primer día (1959-1961)* y *Telegrama (1960-1961)*. Algunos otros proyectos en los que se embarcaron Lumbreras y Lisa fueron: *Manifestació Diada a Sant Boi de Llobregat* (1976), *Osuna* (1976), *El Prat? Un río a desviar* (1976-1977), *Diada, 11 de septiembre de 1977* (1977), *Campo andaluz* (1981), *Lucha vecinal* (1983) y *Escuela de San Ildefonso* (1983).

¹⁴ Traducción propia de la frase original en italiano: 'Questo documentario é stato girato clandestinamente a Madrid e a Barcellona nella primavera del 1968'.

¹⁵ En las herencias de la documentación de UNITELEFILM se conserva en el AAMOD una carpeta específica con documentación sobre la película.

una propuesta transnacional articulada desde una afinidad política común, la crítica al franquismo, en la que una productora extranjera, que formaba parte estructural de un partido político comunista, ponía los medios para obtener unas filmaciones que eran clandestinas en el interior del Estado.

Previamente a su periplo italiano, Lumbreras se había formado en España en magisterio y en bellas artes, asistiendo a centros para la formación artística en Valencia y en Madrid¹⁶, había trabajado como maestra y había estudiado en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en Madrid. En Italia había llegado en 1962 gracias a una beca del gobierno italiano para cursar estudios de dirección cinematográfica en el Centro Sperimentale di Cinematografia, especialidad en la que se graduó en el año 1964. Poseía, por lo tanto, una completa formación en los campos de la educación, las artes plásticas y la cinematografía. Después de este período, Lumbreras consiguió desarrollar su carrera profesional trabajando en programas televisivos de la RAI y colaborando en diversos proyectos dentro de la industria cinematográfica italiana.

El título de la película dejaba claro el país en el que centraba su foco de atención y el año de su realización, un espacio cronológico privilegiado dentro de las narrativas históricas del siglo XX del que, como ya se ha visto en páginas previas, España no fue ajena a estos procesos de contestación y aspiraciones rupturistas. El documental de Helena Lumbreras se fijaba así en alguno de los principales focos de subversión para el régimen que imperaba entonces en España: el movimiento estudiantil, el asociacionismo obrero, los presos políticos, los focos disidentes en el interior de la Iglesia católica española... Los edificios religiosos se muestran también como espacios en los que se celebran reuniones de la oposición. Hay un carácter divulgativo, de presentar y difundir, estos diversos ejes del antifranquismo.

Spagna '68 sirve de expresión audiovisual de una España opositora en la que se incluyen filmaciones de manifestaciones, asambleas, reuniones sindicales y entrevistas a figuras reconocibles de la oposición antifranquista como Enrique Tierno Galván, que aparece identificado a nivel gráfico por su nombre y condición de

¹⁶ En el Archivo General de la Universidad Complutense se conserva registro de su matrícula en la Escuela Central de Bellas Artes de Madrid en los cursos 1957-58, 1958-59 y 1959-60. Nuestro agradecimiento a Amelia Valverde por facilitarnos los datos.

profesor universitario. Todas son representaciones cercenadas en los medios oficiales, de ahí su gran valor documental y su carácter temprano, al realizarse en 1968, dentro de las PFT con una aspiración de contrainformación que no podría haber sido llevada a cabo sin contar con el apoyo de estructuras del exterior.

El subtítulo de la obra, *El hoy es malo, pero el mañana es mío (l'oggi é cattivo, ma il domani é mio)*, que en pantalla aparece en español e italiano, hacía referencia a un verso del poema 'A una España joven' de Antonio Machado, escritor comprometido con la causa republicana, muerto en el exilio francés poco tiempo antes de la victoria de Francisco Franco en la guerra civil española. Este conflicto bélico se muestra al inicio de la película a través de imágenes de la película de J. Ivens *Tierra de España* y nos sitúa en el frente de la Ciudad Universitaria de Madrid en 1937 al ritmo de la música de la canción popular antifascista *Los cuatro generales*. Posteriormente, la escena se traslada a la contemporaneidad de la película de Lumbreras y lo que se muestra en la Ciudad Universitaria de Madrid de 1968 es un concierto de Raimon, emblemático representante de la canción protesta, donde se escucha su interpretación de *Indesinenter*, obra construida sobre el poema de Salvador Espriu, escritor en lengua catalana. En estos inicios de la película, se enlaza de este modo, visual y musicalmente, dos momentos diferentes, separados por más de treinta años, de la resistencia y oposición a los intereses autoritarios de Franco en un mismo espacio, la Ciudad Universitaria. Esta conexión ejemplifica el proyecto cinematográfico de Lumbreras, quien acentúa la importancia de la lucha colectiva contra el franquismo. *Spagna '68* sugiere que la música y la educación podrían movilizar esta lucha colectiva. La propia carrera como cineasta de Lumbreras pivota alrededor de la aspiración de convertir su cinematografía en una herramienta para la transformación social.

De nuevo Raimon, sus canciones contestarias y conciertos-protesta aparecen en una película de estatuto problemático para su circulación interior. El concierto que se recoge en la misma fue celebrado el 18 de mayo de 1968 y se convirtió en un acto contra el franquismo. Como se ha expresado en apartados anteriores, la situación de ilegalidad de los partidos de oposición, los sindicatos, con la excepción del promovido por la oficialidad, y las asociaciones prodemocráticas, hacía que la representación de sus objetivos y luchas no pudieran tener cabida dentro de los marcos discursivos que permitía la legalidad franquista. El hecho de abrir un espacio

audiovisual para estas expresiones resultaba excepcional en el contexto cinematográfico español y dejaba a *Spagna '68* fuera de los espacios de exhibición interiores. Esta película no podía ser exhibida legalmente en el interior de España, donde tuvo que hacerlo a través de iniciativas como El Valti, pero sí en otros países, no solo en Italia¹⁷.

En su estudio sobre los primeros trabajos de Helena Lumbreras, María Camí-Vela subrayó en su comentario sobre esta película la escena en la que 'las madres, novias y mujeres de los trabajadores presos se turnan para hablar a la cámara sin miedo' (Camí-Vela, 2009: 548). Un grupo de mujeres aparecen sentadas en una arboleda, están también presentes dos niños, y la escena se presenta con la frase en pantalla de 'Mujeres delante de la cárcel' [Donne davanti al carcere]. Las reflexiones de estas mujeres vienen precedidas de la intervención de una activista que había hablado de la situación de los familiares de las personas que están en prisión en la reunión de trabajadores filmada en una iglesia.

Estas mujeres delante de la cárcel se definen en su relación con los presos y representan a diferentes generaciones, son novias, esposas, hermanas y madres que explican la situación y el motivo de sus detenciones, relacionadas con la defensa de los derechos de los trabajadores. Sin embargo la condición de militantes subsidiarias se complejiza. Una de ellas, la más joven, no solo destaca la militancia de su 'amigo novio', esta es la expresión que utiliza, sino también su propia condición de activista. Además la escena termina con una reflexión específica sobre la mujer en las comisiones obreras y la reivindicación de su papel dentro de la clase trabajadora. Se destacan los condicionamientos culturales y los problemas que la educación tradicional dirigida a la permanencia de la mujer en el espacio doméstico suscita. Estas últimas reflexiones se acompañan de filmaciones de mujeres ejerciendo las labores profesionales en contextos fabriles.

Desde esta escena María Camí-Vela señala que: 'El discurso cinematográfico feminista de Lumbreras consiste en otorgar autoridad a las experiencias femeninas y reconocerlas como fuentes de información y documentación' (Camí-Vela, 2009:

¹⁷ Sirva de ejemplo su selección para participar en el XV Internationale Westdeutsche Kurzfilmtag de Oberhausen (1969).

546). Algo que cobra valor en el contexto de ausencias y subalternidades que afectaba a estas representaciones. Esta estrategia se repetirá en diversas películas en las que participa Helena Lumbrreras, aunque tomará forma diversa y avanzará en los últimos trabajos hacia una mujer protagonista de las luchas obreras. Sin embargo, este avance no será estrictamente lineal.

7.2.3. Lumbrreras y el inicio de sus PFT en colectivo

El cuarto poder es el primer trabajo cinematográfico que realiza Lumbrreras dentro de las PFT a su regreso a España. Durante el tardofranquismo y los primeros años del cambio político, esta cineasta logra llevar a cabo un cine de oposición en el interior del Estado. Para ello, optará por promover y participar en experiencias grupales. Estos posicionamientos colectivos suponían un lugar de poder negociado diferente a las jerarquías tradicionales establecidas en las experiencias llevadas a cabo en el seno del cine comercial. En el ámbito internacional, se articularon en los años setenta, discursos teóricos que desde su interés por el cine de mujeres planteaban los posicionamientos colectivos como un paso adelante y destacaban el desafío que podían suponer estos para el privilegio masculino que existía en la industria cinematográfica (Johnston, [1973] 2013: 30-31). No obstante, si bien los modos grupales de producción y difusión pueden cuestionar las estructuras dominantes y dentro de ellas también las relaciones de género, esto no necesariamente determina su práctica, por lo cual las relaciones de dominación tradicionales son susceptibles de ser reproducidas en estos ámbitos de lo alternativo. En cambio, en el caso concreto de Lumbrreras, su posición no fue de subalternidad y consiguió a través de estas experiencias grupales llevar a la práctica fílmica cuestiones relacionadas con las luchas de la mujer.

Spagna '68 fue un ejercicio de contrainformación en el cual tuvieron cabida temáticas favorables a la resistencia antifranquista, que no podían ser presentadas de este modo en los medios oficiales españoles. Algo que tiene continuidad en *El cuarto poder*, que convierte esta inquietud sobre la información y los medios de comunicación en España en su principal eje discursivo. En este medimetro en 16 mm. sobre la prensa y la manipulación informativa, se evidencian también la existencia de diferentes grupos de poder dentro del régimen franquista, que poseían divergencias y tenían enfrentamientos, y utilizaban la prensa en el beneficio de sus intereses. Además, la película también hace referencia a la manipulación de la

información internacional que llegará a España y se critica la hegemonía estadounidense en las industrias de la comunicación. Esto se expresa visualmente con referencias a la CIA, incluyendo la acción de una tijera cortando una noticia o con el mapa de España lleno de sus siglas¹⁸.

El cuarto poder posee una aspiración didáctica y se detiene en mostrar el proceso de elaboración de una publicación clandestina. Algo coherente con los propósitos de intervención social del cine de Lumbreras y Soler, que se subraya gráficamente en pantalla con lemas como 'Crea tu prensa', 'Divulga tu prensa', 'Financia tu prensa' o 'Lee tu prensa'. En *El cuarto poder*, las imágenes de la prensa oficial son utilizadas como una estrategia para reforzar el discurso crítico que se está estableciendo sobre su descrédito, que toma como origen histórico en la película el triunfo franquista en la Guerra Civil¹⁹ y sus perniciosas consecuencias en la prensa. A ellas se enfrentan las imágenes de una amplia variedad de cabeceras clandestinas.

El documental también incluye la realización de una pintada, otro medio de protesta, hecha en los muros de un edificio del diario barcelonés *La Vanguardia Española*, en la que se puede leer 'Abajo la prensa fascista. Viva Comisiones Obreras', en referencia al sindicato ilegal. Tal y como sucede con estos medios de expresión, las PFT podían servir de medio para dar a conocer realidades censuradas por la oficialidad franquista.

El cuarto poder se programó en los primeros Internationales Forum Des Jungen Films celebrados en Berlín durante 1971. Su realización y producción se le atribuyen en la hoja de programación de este evento cinematográfico berlinés al 'Colectivo intelectuales y trabajadores', apuntando hacia su autoría colectiva. Su financiación procedía del dinero que había conseguido ahorrar Helena Lumbreras en Italia ejerciendo su actividad profesional dentro de la industria audiovisual y de ayudas externas, Lumbreras señala expresamente la del cineasta Pier Paolo Pasolini (Goicoechea, 1976: 5). También en este caso el tejido de complicidades desbordó el

¹⁸ En el documental se llega a decir: 'Toda información pues está pasada a través del tamiz del imperialismo' y se inserta un intertítulo en el que se puede leer: 'El Imperialismo CONTROLA toda la prensa occidental'.

¹⁹ Se señala visualmente la victoria franquista a través de la imagen del parte oficial en el que se anuncia el final del conflicto.

Estado y se extendió a Italia, donde Lumbreras poseía contactos de su estancia en este país.

Llorenç Soler, a cuya actividad se ha hecho referencia en apartados previos de este trabajo doctoral, había colaborado con Lumbreras en el rodaje de *Spagna '68*, película en la que él se había encargado de las tareas de cámara en las partes filmadas en Barcelona. Como él mismo afirmó, este trabajo marcó su actividad posterior porque se dio cuenta de las posibilidades de exhibición que existían en el extranjero para este tipo de cine (García Ferrer y Martí Rom, 2004: 41). En esa colaboración con Helena Lumbreras, Soler había tomado contacto con una cineasta que poseía una mayor formación y más experiencia internacional.

El cuarto poder es también una colaboración entre Lumbreras y Soler pero, en este caso, se asume conjuntamente la co-realización del proyecto. El resultado es una experiencia cinematográfica compartida que coincide con la relación sentimental entre ambos, las relaciones afectivas en sus diversas formas fueron un significativo motor creativo de las PFT. La labor del tándem Lumbreras-Soler en *El cuarto poder* se completa con la implicación de trabajadores de los sectores de la información, la construcción, el metal, el análisis económico²⁰ o el clero, expuestos en pantalla, realizando acciones o dando su opinión crítica sobre la situación del momento, por lo que podían también ser sujetos de represión, aunque en algunos casos se decidió guardar el anonimato y ocultar la identidad física del entrevistado. Fueron parte, por lo tanto, del tejido de complicidades que hizo posible esta película.

Esta época coincide con la etapa en que Llorenç Soler está desarrollando como PFT un cine con inquietudes experimentales (Benet, 2012b: 288-291). La confluencia de las preocupaciones sociales con las reflexiones estéticas en la elaboración de *El cuarto poder* se deja ver en momentos en los que la creación de sentido explora otros modos para la transmisión del mensaje crítico sobre el cual se está articulando

²⁰ Entre la gente que colaboró en la película se encuentran figuras como Ernest Lluch, profesor universitario de economía en esa época, aunque su nombre no se menciona en la película. Durante el período democrático Lluch llegó a ser diputado del Partido Socialista Obrero Español (PSOE) y ministro en el primer gobierno socialista de la democracia, encabezado por Felipe González. En el año 2000 fue asesinado por ETA.

el discurso²¹. La atención hacia el mundo de la información y los aspectos relacionados con ella que centran el documental no dejan espacio para desarrollar las problemáticas de género. Hay en la representación una predominancia de lo masculino, también entre las personas a las cuales se acude para la explicación de las diversas problemáticas, dejando sin desarrollar esas inquietudes de género que se habían abierto en *Spagna '68*, ahora reducidas a referencias muy puntuales²².

En su final la película enlaza con algunas de las estrategias características del cine militante desarrollado en el Estado español como la presencia de la radio de la policía a la que acompañan una sucesión de imágenes de la oposición antifranquista que se contraponen con las imágenes de los medios legales. La película termina sonoramente con *La Internacional* y se incluyen imágenes y la filmación desde un balcón, algo que era común porque permitía obtener un plano general desde una posición más resguardada. El movimiento inquieto de la cámara y la interrupción de la nitidez de la imagen por la barandilla son expresión visual del grado de clandestinidad en el que se realizaban estos rodajes.

7.2.4. El campo para la mujer

María Camí-Vela señala que después de *El cuarto poder* Helena Lumbreras y Llorenç Soler 'se separan personal y profesionalmente' (Camí-Vela, 2009: 549). No obstante, *El cuarto poder* había asentado el modo futuro de hacer cine de Lumbreras que seguirá explorando las posibilidades de las PFT en colectivo y 'continuará haciendo un cine político de izquierdas con Mariano Lisa, su nuevo compañero sentimental, con quien rodará su siguiente documental: *El campo para el hombre*' (Camí-Vela, 2009: 549). De nuevo, confluían lo cinematográfico y lo sentimental en la práctica fílmica de Lumbreras.

Mariano Lisa será quien configure el nuevo núcleo del que saldrá la génesis de los próximos trabajos colectivos que realiza Lumbreras. El encuentro entre Lumbreras y Lisa no se produjo en los círculos cinéfilos sino en 1970 en reuniones del activismo antifranquista. En una de las entrevistas realizadas a Mariano Lisa señalaba que ambos ejercían como profesores de enseñanza media y en 1971, ya como pareja,

²¹ El collage de imágenes acompañadas de un uso expresivo del sonido, las ritualidades como el acto de quemar la prensa, los gráficos enfáticos, etc...

²² Por ejemplo, la imagen de un cartel sobre prensa dirigida a la mujer.

compartieron, actividades políticas en las luchas sectoriales del ámbito educativo, militancia en el PSUC²³ e, incluso, *caída* porque los dos son detenidos a principios de agosto de 1971 en Barcelona en un contexto de lucha a favor de los derechos laborales de los obreros de la construcción. Unas detenciones que, sin citar los nombres, recogió la prensa catalana ('Detención de', 1971: 22). Lisa relata que después del encarcelamiento se produjo la pérdida de empleo, eran profesores interinos, y la expulsión del propio partido²⁴ acusados de delación. Al contrario de lo que sucedió con el GM y el CCM con respecto al PCE, las PFT de Lumbreras y Lisa no se desarrollarán desde las proximidades al PSUC.

En los inicios de su colaboración cinematográfica con Lumbreras, Mariano Lisa, licenciado en Filosofía y Letras, carecía de formación y de experiencia en el ámbito de la dirección de cine. Sus conocimientos sobre realización cinematográfica los va adquiriendo desde la práctica de la mano de Helena Lumbreras. De este modo, en la colaboración cinematográfica que se establece, Lumbreras no era una *otra importante*, parafraseando el estudio editado por Whitney Chadwick e Isabelle de Courtivron sobre creatividad y relaciones íntimas en parejas (Chadwick y Courtivron, 1994). Estas autoras advierten también de la complejidad que se establecen en estas relaciones y de las limitaciones de su propuesta: 'al fin y al cabo, la pareja es solo una de las muchas configuraciones que ofrece el compañerismo humano' (Chadwick y Courtivron, 1994: 57). Los modos de hacer en colectivo de las experiencias fílmicas en las que participó Lumbreras excedieron el ámbito de la colaboración de la pareja para la realización de películas, se rodearon de un tejido de complicidades y tuvieron en ella su núcleo permanente, cuestión a la que regresaremos en líneas posteriores.

Como primer proyecto se proponen hacer una trilogía documental que, como señala el investigador Xan Gómez Viñas en su estudio sobre Helena Lumbreras, pretendía ofrecer un panorama de la situación de la clase trabajadora dentro del Estado español (Gómez Viñas, 2007: 44) localizándola primero en el campo, luego en la fábrica y por último en el barrio obrero. Finalmente, esta pretensión de trilogía se

²³ Entrevista realizada a Mariano Lisa en Barcelona el 14 de agosto de 2014.

²⁴ Ídem.

quedó inconclusa y la experiencia se limitó a dos films que abordaron las problemáticas del campo y la lucha obrera en el contexto urbano.

Aunque en origen su proyecto era más ambicioso, la primera película documental que nace de la colaboración entre ambos se tituló *El campo para el hombre*. Su didactismo está presente ya en sus inicios. La película, después del crédito inicial, se abre con un texto en el que se sitúa a las audiencias ante la principal problemática principal de la misma, el estudio de dos modelos de propiedad extremos que afectaban al campesinado español, el minifundio gallego y el latifundio andaluz, inquietudes principales de este film que también contó con otras localizaciones. También en su comienzo se incluye, a modo de relato ficcionalizado, la presentación de un rural arcádico. En esta introducción, la voz over lo narra a modo de cuento y asume en tono irónico los valores de la oficialidad. De nuevo, en una obra en la que participa Lumbreras, está presente la mirada hacia la II República²⁵. Esta visión idílica se concreta en un pueblo llamado Villalba, no tanto como localización específica, sino como representación con la que operar la subversión de la imagen desproblematizada del rural²⁶, a la cual la película pretendía servir como respuesta.

Frente a lo que algunos investigadores han denominado como *cine de paleta* [paleta cinema] (Richardson, 2000), subgénero humorístico del cine popular del tardofranquismo concretado en películas como *La ciudad no es para mí* (P. Lazaga, 1966), y a sus representaciones características, los protagonistas migrantes de procedencia rural en un contexto urbano, *El campo para el hombre* recorría un camino inverso y hacía de los que permanecían en las regiones rurales los objetos de estudio de su análisis crítico.

El campo para el hombre centraba su foco de atención en aquellas personas que seguían habitando en el medio rural y tomaba sus geografías como escenarios

²⁵ De este modo, la voz over introductoria señala que hubo ‘unos hombres muy malos que eran los rojos, habían querido sumir a este país en el mayor de los caos. Pretendían una reforma agraria ¡Qué disparate! (...)’.

²⁶ En esta parte inicial se incluye la escena de una escuela en la cual el profesor está transmitiendo a sus estudiantes una realidad triunfalista sobre España. Contra el discurso docente-propagandístico se rebela uno de los estudiantes después de que el maestro plantee los movimientos migrantes dentro del Estado. El niño tira al mapa de España, que preside la clase, un objeto que lo tiñe de rojo.

principales. La precariedad de medios de un medimetroaje autofinanciado determinó parte de las decisiones técnicas y el resultado estético de la película, como la elección del blanco y negro. Para su rodaje poseían una cámara Bolex Paillard de 16 mm. con mecanismo de cuerda, lo cual limitaba la duración de los planos y forzaba a una película de montaje fragmentario (Lisa, 2014). Las entrevistas se realizan bien a los campesinos, como sujetos implicados directamente en las problemáticas que exponen, o bien a personas con conocimiento técnico y teórico sobre la materia, como Xosé Manuel Beiras²⁷ y Pascual Carrión²⁸ de los cuales se hace mención explícita a sus nombres. Parte importante del tejido de complicidades de estas películas eran las personas que les asesoraban teóricamente o les proporcionaban los contactos para poder trabajar sobre el terreno²⁹.

En este film, aunque no sirve como centro articulador de su discurso, se representa y entrevista a mujeres en relación al trabajo campesino. De este modo, se plantea su carga laboral, tanto a nivel visual como sonoro, en cuanto que recae sobre ellas las tareas del ámbito doméstico, pero también son trabajadoras del campo asumiendo responsabilidades en igualdad al hombre. En la parte que la película dedica a Galicia es donde más tiempo ocupan estas cuestiones. En el documental una de las campesinas gallegas plantea que:

Pues lo que hacemos aquí las mujeres en Galicia, de todo. Lavamos, cosemos, cocinamos, vamos a la tierra sembrar remolacha, patatas, sachamos, sembramos legumbres, ordeñamos las vacas, sacamos estiércol, vamos al monte, apañamos hierba seca. Exactamente igual que el hombre. Aramos a veces. Fregamos y limpiamos en la casa. Tenemos hijos, como los demás. Los cuidamos, a veces con bastantes sacrificios, para que sean algo más que nosotros fuimos.

²⁷ En el momento de su entrevista Xosé Manuel Beiras era profesor de economía de la Universidade de Santiago y militaba en la oposición clandestina ligado al nacionalismo gallego de izquierdas. Se había formado en centros internacionales como la Sorbonne de París y la London School of Economics y había publicado diversos trabajos sobre la situación económica de Galicia como el titulado *O atraso económico da Galiza* en 1972.

²⁸ Cuando se le realiza la entrevista para esta película, Pascual Carrión era ya un anciano retirado. En los años treinta había sido uno de los promotores de la Ley de Reforma Agraria durante la II República que, entre otras cuestiones, denunciaba los regímenes de latifundio y aspiraba a mejorar las condiciones del trabajadores del campo. Con la victoria de Franco fue detenido e inhabilitado.

²⁹ Entre los implicados en este trabajo se encuentran Alfons Comin, que había elaborado trabajos sociológicos en relación con el pueblo andaluz, Inés Canosa, vinculada por entonces a la galería Sargadelos de Barcelona, el profesor universitario Basilio Losada experto en literatura gallega, los artistas gallegos Isaac Díaz Pardo y Luis Seoane, por citar tan solo algunos. Por su conocimiento de las realidades que vivían los campesinos resultó muy importante la colaboración de sacerdotes progresistas.

Esta intervención va acompañada de filmaciones que ilustran estos trabajos de mujeres y preceden a una defensa de la formación como medio para la movilidad de clase, que se acompaña también con una filmación en la que se muestra el trabajo infantil femenino en el campo. En este sentido, una niña plantea además las precarias condiciones en las que se desarrolla su educación en la escuela. Hay otras mujeres que son entrevistadas a lo largo del documental, no solo en Galicia sino también en la parte dedicada al sur de España, que critican la manipulación a la que son sometidos por el poder, la propia acción de los políticos, la inoperancia de los sindicatos, las contribuciones a la Seguridad Social agraria, la carencia de acceso a la sanidad, el acceso a una cultura que sirva para la defensa de sus derechos, etc... Aunque subordinadas al interés más general de las luchas campesinas, en *El campo para el hombre* no solo se da voz a las campesinas sino que se plantean problemáticas específicas de su condición de trabajadoras. En el discurso de la película las mujeres no son una ausencia ni poseen una identidad subsidiaria dependiente de la actividad de sus maridos, hermanos, novios o hijos. Son las protagonistas de las actividades que están planteando. *El campo para el hombre*, título que se toma de la frase de uno de los entrevistados³⁰, es también el campo para las mujeres y los intereses de clase, que marcan las temáticas que protagonizan el documental, confluyen con los intereses de género.

Para llevar a cabo las filmaciones de este mediodmetraje en blanco y negro no se contó con ningún trípode y se hizo cámara en mano o utilizando soportes naturales. Tampoco hubo focos para la iluminación, ni equipo profesional para la captación de sonido y apenas había selección de escenas en el montaje final, se editaba la práctica totalidad de lo que se había rodado. Los tiempos de rodaje coincidieron con los períodos vacacionales, que permitían compatibilizar la actividad como cineastas con otros trabajos, y el proceso de filmación se demoró durante más de dos años hasta 1975 (Lisa, 2014)³¹. Por razones de seguridad y como había sucedido con *Spagna '68* y *El cuarto poder*, el montaje final de la película se hizo en Italia, aprovechando los contactos de Lumbreras. En este caso, el proceso de edición se

³⁰ Uno de los entrevistados en la película, planteando una colectividad para el trabajo agrícola, afirmaba que entonces: 'no estaría el hombre para el campo sino el campo para el hombre'.

³¹ Estas cuestiones técnicas y sus implicaciones en los procesos han sido desarrollados de forma más amplia por el propio Mariano Lisa (2014).

finalizó pocos días después de la muerte del dictador Francisco Franco el 20 de noviembre de 1975.

7.2.5. La salida de la clandestinidad

Su siguiente documental es *O todos o ninguno*, medimetro en el cual el sonido es síncrono, la película en color y el formato elegido vuelve a ser 16 milímetros. En él se evidencian algunas de las nuevas estrategias que adoptó el colectivo en el proceso que se abre después del fallecimiento de Franco.

El documental se inicia con un plano detalle del bolsillo del mono de un trabajador que lleva bordado la palabra Laforsa, el nombre de la empresa siderúrgica situada en Cornellá (Barcelona) donde se produjo la huelga que centrará la atención de la película. El conflicto de Laforsa se originó en noviembre de 1975 ante un injusto despido de un trabajador que despertó la solidaridad de sus compañeros. Estos exigieron la readmisión del despedido tomando como lema *O todos o ninguno*, de ahí el nombre del film. Sin embargo, la respuesta de estas reivindicaciones por parte de la empresa fueron más despidos, algo que tuvo como respuesta actos de solidaridad que se expandieron por todo el *Baix Llobregat* y terminó con una huelga general en la comarca (Sánchez-Cuenca, 2014: 40). Mariano Lisa recuerda que habían seleccionado esta protesta orientados por el activista, sociólogo y jesuita Joan N. García-Nieto³² para servirse de ella como paradigma a través del cual mostrar las luchas laborales que se estaban llevando en el Estado español. Una metodología de caso que venía determinada por la carencia de medios.

Tras la imagen se muestra el primer plano de un hombre que tras usar un 'yo' de autoafirmación se presenta como Manuel González, dice sus antecedentes laborales, despedido en 1969 de la empresa Roca en Gavá (Barcelona) y menciona su situación actual, trabajador de Laforsa. Como sujeto implicado en la huelga, es el primero que toma la palabra introduciendo la película en nombre de sus compañeros. De este proceso de contestación destaca que fue la huelga más larga en Cataluña desde 1939, significativo año de la victoria del ejército encabezado por Francisco Franco. Una referencia histórica característica de las películas de

³² Entrevista realizada a Mariano Lisa el 21 de agosto 2014.

Lumbreras en cuanto a la búsqueda de una genealogía de valores relacionados con su período anterior, la II República (Camí-Vela, 2009: 543).

En esta presentación se deja claro el interés porque esta película se convierta en un elemento difusor de la lucha que recoge y que pueda servir como herramienta de aprendizaje y ejemplo. El documental posee ese afán didáctico característico de las prácticas fílmicas de Lumbreras. Algo que se desarrolla filmando la presencia de los obreros en instituciones educativas, el instituto y la escuela universitaria, explicando su experiencia. Ámbito, el de la educación, al que pertenecían profesionalmente Lumbreras y Lisa. De hecho, algunos de los resultados de la labor docente de Helena Lumbreras como profesora también se integraron en la película³³.

Conforme avanza esta parte introductoria, el plano se va abriendo y se muestra a dos personas más que acompañan, una a cada lado, al obrero de Laforsa. Él se encarga de presentarlos como los realizadores de la película y menciona también sus nombres. Son Helena Lumbreras y Mariano Lisa. De esta forma se evidencian desde el inicio las estrategias de afirmación y visibilidad que impregnarán todo el film, algo que no había sucedido en los trabajos anteriores. Reflexionando sobre esta cuestión Mariano Lisa afirmó que: '*El campo para el hombre* es una película ilegal y clandestina, la película *O todos o ninguno* será ilegal pero no es clandestina'³⁴. *O todos o ninguno* también carecía de existencia administrativa, porque no había cumplido los trámites oficiales exigidos por la legislación, pero en ella algunos de los modos subterráneos de hacer cine, como la ocultación de la identidad de los realizadores, no determinaban su discurso fílmico.

Al igual que estaba sucediendo con los movimientos de oposición después de la muerte de Franco, la decisión de Lumbreras y Lisa fue la de optar por la presencia pública como desafío a los cuerpos represivos y al poder. Como recuerda Lisa, se trataba de decir 'nos mantendréis en la clandestinidad, pero no porque nosotros estemos en la clandestinidad. Nosotros lo hacemos todo a la luz

³³ El material gráfico que se insertó en *O todos o ninguno* a modo de intertítulos y que sirve para completar el sentido de la narrativa de este trabajo audiovisual es el resultado directo de la labor de Helena Lumbreras como profesora y fue elaborado por sus estudiantes de dibujo.

³⁴ Entrevista realizada a Mariano Lisa el 21 de agosto de 2014.

del día y decimos nuestros nombres de entrada'³⁵. Los cineastas aparecen en pantalla, son mencionados por sus nombres y toman la palabra para terminar de introducir su obra.

La primera que lo hace es Helena Lumbreras que habla de la película como 'el fruto de una discusión con los compañeros de Laforsa y los trabajadores del Baix Llobregat'. El término 'discusión' señala el modo de proceder dialogado que plantearon Lisa y Lumbreras, en el que se marcaban el objetivo de que el sujeto filmado tuviese la oportunidad de participar en la elaboración del film. Este método de trabajo, ya había sido ensayado en *El campo para el hombre*, aunque con las complicaciones que suponía aplicarlo en un precario contexto rural. *O todos o ninguno* incluye en su inicio la filmación de un pase de la película antes de que esta estuviese totalmente finalizada.

En una mesa redonda con otros cineastas militantes que se publica en 1978 en la revista *El Viejo Topo*, a la que se ha hecho referencia en líneas anteriores, Lumbreras reflexionó sobre las limitaciones de estos modos de trabajo pero defendía estas prácticas de puesta en común:

Cierta manipulación es inevitable. Si haces una película sobre el campesinado, eliges a determinado tipo de campesinos y excluyes a otros. Pero cuando discutes la película con ellos, cuando les preguntas lo que ellos creen que debe de ponerse o subrayarse, entonces, aunque con evidentes limitaciones, estás elaborando un discurso común con ellos. Nosotros discutimos con los obreros de Laforsa todo el proceso de filmación y montaje, y eso me parece válido. No creo que sea obrerismo (VV.AA., 1978: 56).

En el marco de esta mesa redonda se critican las propuestas de Lumbreras por otros de los cineastas que la acompañan en esta charla, todos ellos hombres. Uno de ellos, Jaime Larrain, reprocha su interés por el conflicto concreto, aunque asumiendo sus posibles logros con respecto a estas reivindicaciones. Según Larrain 'lo interesante es ver la importancia de esa lucha concreta en un contexto más general' (VV.AA., 1978: 57). Cabe matizar sobre la afirmación de Larrain que si bien *O todos o ninguno* se centra principalmente en el conflicto de Laforsa, el documental no solo aborda la lucha sectorial sino que se hace mención en la película a objetivos

³⁵ Entrevista realizada a Mariano Lisa el 14 de agosto de 2014.

políticos más amplios, por ejemplo la amnistía a los presos políticos, la vuelta de los exiliados y la lucha por la democracia.

Dentro del debate que publica *El viejo topo*, Manel Esteban, quien ya ha sido mencionado en capítulos previos por su actividad dentro de las PFT, se opone a las estrategias participativas tal como las concibe Lumbreras. Frente a los modos de hacer pedagógicos de la cineasta, que defendía la capacidad de los obreros para aprender a manejar las cámaras, responde Manel Esteban, quien asumía la posible capacidad de fascinación que podía tener un plano filmado por un obrero, por 'la sensación de film amateur' y por su 'imperfección', pero mostraba su escepticismo al respecto e incluso calificaba de 'peligroso' el hecho de 'glorificar' estas prácticas (VV.AA., 1978: 57).

Se evidencia de este modo un choque ideológico en la concreción de las diferentes posturas desarrolladas en el trabajo de grupo. Los proyectos colectivos promovidos por Helena Lumbreras caminaban hacia la autonomía obrera, propuestas ideológicas con las que había tenido contacto en su etapa italiana, y su capacidad de autoorganización. Un proceso de creación con intenciones assemblearias, lleno de dificultades y limitaciones, pero que la llevaba a hacer un cine que debería contar con la 'clase trabajadora' (VV.AA., 1978: 57), no solo en sus representaciones en pantalla y en las cuestiones de logística que afectaban a la película sino también en la elaboración discursiva del film.

Los trabajadores de Laforsa aportaron para *O todos o ninguno* sus propias filmaciones en 8 mm., tal como se hizo explícito en el film, y pusieron 20.000 pesetas de su caja de solidaridad³⁶ que se utilizaron para hacer las copias, como apuntó Mariano Lisa en una de las entrevistas realizadas para esta tesis doctoral³⁷. Algunos de los obreros, se cita el caso expreso de Ramón Rulo, participaron como ayudantes técnicos e incluso aportaron su propia composición musical a la película. En este ámbito *O todos o ninguno* contó con la complicidad de la cantautora Julia León, que ya había colaborado en *El campo para el hombre*.

³⁶ Así consta en la contabilidad manuscrita de los ingresos de la película que llevó a cabo en la época el CCC. Archivo personal de Lumbreras-Lisa.

³⁷ Entrevista realizada a Mariano Lisa el 22 de agosto de 2014.

Volviendo a la intervención de Lumbreras dentro de *O todos o ninguno*, la cineasta identifica esta película como ‘una obra de un Colectivo de Cine de Clase’. Por primera vez aparece en pantalla una mención explícita al marco grupal en el que se producen estas películas. Con la denominación de Colectivo de Cine de Clase (CCC) buscaban diferenciarse de otros posicionamientos colectivos cinematográficos surgidos en el Estado español que habían optado por nombres más genéricos³⁸. Dentro del contexto político del momento, todavía carente de libertades democráticas, optar por incluir el concepto de ‘clase’ en la denominación, con las organizaciones políticas de oposición ilegalizadas y sus militantes perseguidos, dejaba pocas dudas del posicionamiento ideológico que asumía el colectivo. Además, la defensa de Lumbreras de las praxis participativas se basaba precisamente en la posibilidad de generar un discurso con el que transmitir una visión del mundo diferente a la burguesa y en poner su cine al servicio de la lucha de clases (Goicoechea, 1976: 5). En confluencia con estos intereses de clase es como Lumbreras aborda las representaciones de género.

El hecho de centrar su atención en una empresa como Laforsa, con una plantilla en huelga compuesta en su práctica totalidad por hombres, generaba desde su propio punto de partida desafíos a la hora de plantear la representación de la mujer y su protagonismo en la misma. También las marchas de protesta que aparecen en el documental no son exclusivamente pero sí mayoritariamente de participación masculina.

Si en *Spagna’ 68* se presentan las problemáticas de las familiares y compañeras de los presos, en *O todos o ninguno* hay también un momento dedicado a las mujeres de los obreros de Laforsa. No obstante, existen diferencias entre el carácter expositivo de la película del período italiano de Lumbreras y el performativo de *O todos o ninguno*. La realidad de la puesta en escena de esta última película va más allá de lo que simplemente anuncia la letra de la canción compuesta sobre el conflicto de Laforsa que se incluye en el film y en la que se puede escuchar: ‘Apoyando a sus maridos, las mujeres también van contándole a todo el mundo toda esta injusta verdad’.

³⁸ Entrevista realizada a Mariano Lisa el 14 de agosto de 2014.

En *O todos o ninguno* la aparición de las compañeras de los obreros se recoge, en principio, en el interior de una casa. Un espacio en el que se filma el proceso de elaboración de un documento que comienza con 'Las mujeres de los trabajadores de Laforsa a la opinión pública'. En paralelo a la lectura se cuelan los gritos, no previstos, de uno de los hijos de las mujeres que están en la escena. La representación ficcionaliza la elaboración de una carta que existió pero que ya se había escrito. Dentro de esta representación se mantiene en el resultado final la voz imprevista de un niño pequeño y sus interrupciones a la actividad de su madre para reclamar su atención. Con ello se pretendía trasladar el contexto cotidiano real de alguna de estas mujeres.

En esta escena se mencionan sus acciones de apoyo a los obreros de Laforsa y también la represión policial que ellas padecieron. Mientras esto sucede se intercalan las imágenes de una manifestación pública de mujeres vestidas con las ropas de trabajo de los obreros de Laforsa, acompañadas de algunos niños. Una acción político-performativa que recreaba un acto pasado y buscaba evidenciar el papel de las mujeres en la lucha obrera de Laforsa. La separación entre ficción y no ficción resulta, por lo tanto, ambigua porque a pesar de entrar dentro de las estrategias ficcionales, esta concentración de mujeres se convertía en el contexto legislativo del momento en una marcha ilegal. En su recreación estas mujeres se volvían a exponer así a ser represaliadas por ello.

Aunque no se cita expresamente, uno de los cómplices con los que Lisa y Lumbreras contaron para hacer la película fue Llorenç Soler. A él le corresponde la filmación de la secuencia de presentación. Las afinidades ideológicas, afectivas y cinematográficas, como tres esferas interrelacionadas, siguen marcando los modos del trabajo colectivo de este proyecto. El distanciamiento afectivo de este cineasta y Helena Lumbreras a partir de *El cuarto poder* no había supuesto una ruptura total en sus relaciones cinematográficas, sino un desplazamiento en la intensidad de las mismas. En palabras de Soler, Lumbreras concebía el trabajo cooperativo como algo 'abierto, multidisciplinar, antiautoritario' en el que existía un equipo fijo, Helena era su punto de cohesión y el resto de la implicación de los miembros variaba según su disponibilidad (Soler, 2005: 37). Algo que se mantiene durante todos los proyectos colectivos que promueve Helena Lumbreras, apoyándose para la configuración de ese núcleo inicial en Llorenç Soler o Mariano Lisa. Por lo tanto,

habría que diferenciar entre el origen de la denominación de Colectivo de Cine de Clase y el germen de la puesta en práctica de las dinámicas colectivas. El nombre nace en la fase de creación de *O todos o ninguno*, antes su actividad era conocida simplemente como *colectivo* o por otras denominaciones genéricas como la mencionada de *Colectivo intelectuales y trabajadores*. No obstante, la configuración de sus dinámicas es anterior y nos lleva a *El cuarto poder* como película seminal.

En *O todos o ninguno* Soler se ocupó de hacer de cámara en la secuencia de apertura. Él ya no formaba parte del núcleo central sino de esa galaxia de colaboradores variables que orbitaban alrededor del núcleo creativo principal del colectivo conformado desde *El campo para el hombre* por Mariano Lisa y Helena Lumberras. Un proceso de trabajo que era el resultado de una fase inicial de estudio y documentación sobre un tema, a la que seguirían la elaboración de una estructura primaria, la formación de un equipo adecuado para sus necesidades y la discusión con el resto de personas implicadas durante su elaboración y el premontaje. Para *O todos o ninguno* el montaje no se realiza en Italia sino que, por primera vez, se hace en España y es asumido por Anastasi Rinos, un editor profesional.

La práctica al margen de la ley del colectivo contrastaba con una presencia pública que se hace cada vez más patente. El diario barcelonés *La Vanguardia Española*, en cuya arquitectura se había hecho una pintada de protesta filmada en *El cuarto poder*, recoge en octubre de 1976 una presentación del Colectivo de Cine de Clase ante los medios de comunicación en la que también se exhibe *O todos o ninguno*. El texto menciona la difusión ilegal de la película y el objetivo de esta convocatoria pública ‘para tomar parte, a la luz, dentro de la construcción y de la lucha en que se inscribe el colectivo: la lucha de la clase obrera, la construcción de la libertad y la democracia’ (‘Fue presentada’, 1976: 27).

La actividad del Colectivo de Cine de Clase se presenta también públicamente en otros medios, entre ellos *Vindicación feminista*. Carmen Peña Ardid ha investigado la crítica cinematográfica en esta revista como ‘órgano fundamental del feminismo español en los años de la Transición política’ (Peña Ardid, 2013: 28). En palabras de Peña Ardid, en ella: ‘Un capítulo importante de la “apropiación” del cine desde el feminismo fueron las entrevistas que a figuras de actualidad por su prestigio, porque ocupaban lugares atípicos en la industria o entraban en conflicto con la habitual

heterodesignación icónica de las mujeres' (Peña Ardid, 2013: 33). Una de ellas fue Helena Lumbreras, que fue entrevistada por M. Goicoechea en un ámbito propicio para abordar cuestiones de género (Doc. 10).

A lo largo de la entrevista Lumbreras destacó el papel de las mujeres en el conflicto de Laforsa, sobre el que planteó, que si bien estas cobraron identidad política inicialmente en la misma desde la 'lucha de sus maridos', fueron avanzando en importancia y en los momentos que decayó la lucha 'ellas aceptaron y asumieron el protagonismo activo' (Goicoechea, 1976: 5). La cineasta habla de su interés por destacar en esta película 'la relevancia de la movilización y resistencia de una clase, la mujer, que había servido solamente hasta entonces para frenar las luchas de los hombres. Te vuelvo a repetir en que su mérito deriva de que no eran mujeres asalariadas' (Goicoechea, 1976: 5).

Resulta interesante esta identificación de clase con la mujer que expresa las coordenadas ideológicas en las que se movían las representaciones del CCC. Las luchas de las mujeres tomaban forma como una expresión de clase. Desde el interés por utilizar el cine para obtener una sociedad más igualitaria la mujer fue uno de los frentes de acción y, por lo tanto, de representación.

Sobre el hacer en colectivo Lumbreras planteó también cuestiones relacionadas con el género. En la pregunta que le realiza M. Goicoechea sobre los problemas que había tenido que encajar en 'una profesión considerada como coto cerrado para hombres "brillantes"' (Goicoechea, 1976: 5), Lumbreras responde que: 'El formar parte de un colectivo con planteamientos igualitarios, corporativos y democráticos seguramente me ha librado de muchas servidumbres y mutilaciones de estar enrolada en el engranaje del cine comercial' (Goicoechea, 1976: 5). De hecho, M. Goicoechea comienza la entrevista ironizando sobre los oficios tradicionales del cine atribuido a las mujeres (script, montadora, maquilladora..). En cambio, Lumbreras no respondía a estos estereotipos, era una realizadora de cine militante que contaba además con una amplia formación y experiencia internacional.

De estas presencias públicas en los procesos de reforma política no se puede deducir que *O todos o ninguno* no planteó desafíos a los límites de lo representable en ese momento en España. El choque que se da en el interior del film entre la

afirmación (presentación de los protagonistas, manifestaciones, marchas y procesos laborales en espacios públicos...) y su negación (la acción de los cuerpos represivos), se dio también en la circulación del documental. La difusión en medios de comunicación de *O todos o ninguno* como estrategia de visibilidad no eximió que fuese 'secuestrada' por la Guardia Civil en un pase en la ciudad alicantina de Alcoi ('Secuestro de', 1973: 30) y que su negativo fuese 'incautado' en los laboratorios Fotofilm de Barcelona ('Protesta por', 1977: 21).

7.2.6. La urgencia de la lucha de clases

Después de *O todos o ninguno* el siguiente proyecto que inicia el CCC estaría dedicado a los barrios y completaría la trilogía que se habían planteado realizar. Sobre él, Lumbreras y Lisa afirmaron en la época, que esta visión se concretaría en 'el barrio visto a través de las mujeres' (Tuñón, 1976: 67), incluyendo sus problemáticas específicas 'no sólo en cuestión de carestía de la vida, sino en el asilamiento al que se ven abocadas al tener centrada su vida en la casa y el marido' (Tuñón, 1976: 67).

Por la descripción que dan Lumbreras y Lisa en la época, el documental sobre los barrios obreros supondría un paso adelante dentro del peso de las problemáticas de género en sus películas. En esta obra, la mujer tendría un papel predominante como 'sufridora directa de las condiciones de la división entre el trabajo en la fábrica para el hombre y el trabajo doméstico para ella, entre el centro de producción y el centro de consumo' (Tuñón, 1976: 67). Como se ha visto, estas condiciones de trabajo de las mujeres ya habían sido denunciadas también en *El campo para el hombre*.

Sin embargo, la trilogía planteada inicialmente queda incompleta porque el proceso de rodaje de la película dedicada a los barrios se desplaza, cuando ya estaba iniciado, por un nuevo interés, la posibilidad de testimoniar una serie de ocupaciones de fábricas que se estaban produciendo. Ese fue el origen de *A la vuelta del grito*, película en 16 mm., en color, financiada por Lumbreras y Lisa con lo que habían ganado con sus trabajos, con los pases de sus películas y también con la venta de imágenes a televisiones extranjeras.

Al contrario de lo que había sucedido en los trabajos previos, *A la vuelta del grito* cuenta con unos completos títulos de crédito en los que se incluye el logo del

Colectivo de Cine de Clase. En ellos se puede observar que, además de Lumbreras, hay otras mujeres que asumen tareas de rodaje o montaje para la misma. Además se indica la intervención de 'obreras y obreros'. Estos títulos establecen una división del trabajo y en ellos Mariano Lisa y Helena Lumbreras aparecen como 'responsables' de un documental cuya filmación se lleva a cabo en Andalucía, País Vasco y Cataluña. Como película seguía sin participar dentro los marcos institucionales concebidos oficialmente para la cinematografía, pero en un contexto social que, no sin problemas y resistencias, avanzaba hacia un ensanchamiento de lo representable, las propias modificaciones en las normativas de censura que se llevan a cabo durante la transición democrática, mencionadas ya en el caso de estudio dedicado al GM y al CCM, favorecieron este hecho.

La parte gráfica de la película recayó en el colectivo de historietistas denominado El Cubri. En su trabajo de investigación, Xan Gómez Viñas escribe sobre las discrepancias que surgieron entre este grupo de grafistas y los realizadores del film (Gómez Viñas, 2007: 63). La imagen que abre *A la vuelta del grito*, creada por El Cubri, es la representación del rostro de un leopardo, encima del cual se inserta una cita que dice: 'El leopardo no ha perdido sus machas: el capitalismo es siempre capitalismo, las contradicciones internas se mantienen irresolubles'. El argumento parece un aviso ante las derivas reformistas de una izquierda dividida en diversas corrientes ideológicas. Esta cita no solo situaba el inicio del film en posiciones rupturistas, fuera de las fuerzas políticas que lograron representación parlamentaria en la legislatura constituyente de 1977, sino que posicionaba su comienzo de manera más concreta. El autor de esas palabras era Ernest Mandel, teórico del trotskismo. Algo que diferenciaba *A la vuelta del grito* de los trabajos anteriores del Colectivo de Cine de Clase.

En una entrevista realizada a Mariano Lisa para esta tesis doctoral³⁹, este recordaba como fuera de su actividad en el colectivo y durante la campaña para las elecciones generales de 1977, cuando las organizaciones comunistas habían sido ya legalizadas, participó en la elaboración de un anuncio de propaganda del Frente por la Unidad de los Trabajadores (FUT), coalición dentro de la cual se encontraban organizaciones trotskistas, como la Liga Comunista Revolucionaria. Así que este

³⁹ Entrevista realizada a Mariano Lisa el 22 de agosto de 2014.

desencuentro con la cita de Mandel no era tanto de distanciamiento ideológico sino sobre el modo de entender el trabajo creativo del colectivo en relación con las corrientes ideológicas. La introducción de una referencia de Mandel suponía la asunción de un planteamiento de autoridad y una orientación ideológica muy concreta. No obstante, a pesar de su disconformidad se respetó el trabajo de El Cubri y se incluyó en el montaje final de la película.

El CCC no se ponía de forma permanente al servicio de ninguna organización concreta dentro de la izquierda, sino que se nutría de las experiencias vividas por la clase trabajadora de la que pretendía ser expresión (Martí Rom, 1977: 69). Las películas del CCC se caracterizaron por su orientación no partidista, sin insertarse en ningún engranaje y sin vínculos continuados con organizaciones políticas (Goicoechea, 1976: 5). Aunque puntualmente como colectivo asumieron algún encargo como *Primer aniversario de la muerte de Txiki en Cerdanyola*, a propuesta de la Asociación de ex presos políticos. El film consiste en la filmación del acto de celebración en Cerdanyola (Barcelona)⁴⁰ del primer aniversario del fusilamiento de Txiki, miembro de ETA y uno de los últimos ejecutados del régimen de Franco.

A la vuelta del grito es un medimetroraje. La duración de estos films, además de por la precariedad de los medios de producción y la carestía de la película, viene determinada por su forma de exhibición. La aspiración de hacer un cine que asuma la vocación de ofrecer una información alternativa y el deseo de convertirse en una herramienta para el cambio social, hizo que estas obras, desde este propósito de intervención, se planteasen, ya en su gestación, para ser exhibidas con una presentación previa y una discusión posterior⁴¹.

Este documental se puede encontrar dentro del catálogo de la Central del Curt para su exhibición (Central del Curt, 1978-1979: 3). Esto propició su programación dentro del ciclo que se dedicó a esta distribuidora en el X Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena en 1978 (Diamante, 2007: 323) y en la Sala Aurora (Martí Rom, 1980b: 107), espacio para la exhibición de la cinematografía alternativa que promueve la propia CdC ese mismo año. Lo que no es óbice para señalar la

⁴⁰ Entrevista realizada a Mariano Lisa el 21 de agosto de 2014.

⁴¹ Entrevista realizada a Mariano Lisa el 22 de agosto de 2014.

decadencia del funcionamiento del colectivo, del que *A la vuelta del grito* fue su última obra y en la que mayor protagonismo se le concede al papel de la mujer dentro de las luchas que se recogen en la película.

La representación de la mujer como militante subalterna, agente subordinado de las movilizaciones sociales que adquiere una visibilidad dependiente, deja paso en *A la vuelta del grito* a una mayor presencia de las trabajadoras como sujeto protagonista de las luchas laborales. Como señala la profesora Isadora Guardia de *A la vuelta el grito*:

Las mujeres son representadas como parte de la clase obrera en una separación de los espacios privados que lleva a los contextos de lucha; y también son afirmadas con la doble condición, de género y de clase.

Así, la construcción de un discurso de género, en el que se explica la doble condición femenina como elemento de doble lucha, evidencia la voz que permanece oculta bajo la tradición más ortodoxa del movimiento obrero. Esta mirada de la cineasta hacia lo evidente, pero invisible, contribuye al desarrollo de la conciencia crítica ampliando la lectura del texto. Además se dota de autoridad a la voz de la mujer en todos los ámbitos, siendo ésta capaz de desarrollar un debate interno sobre los modos de lucha (Guardia, 2012: 96).

La película muestra mujeres que hacen de portavoces y explican las acciones que se han llevado a cabo. También se recogen conflictos en los que, al contrario de lo que sucedía en Laforsa, la mayoría de la clase trabajadora empleada son mujeres, tal como sucede con Eurostil ‘experiencia autogestionada en el ramo textil’ (‘Eurostil’, 1977: 28). La filmación de una de sus asambleas recoge las tensiones internas que existían en el seno de ese movimiento de protesta. Disensiones que se mantienen en el montaje definitivo porque así lo deciden las trabajadoras de acuerdo con los cineastas⁴².

En este documental se reflexiona también sobre cómo estaba repercutiendo la crisis económica en la mujer trabajadora, pregunta que se plantea una obrera de Roselson, empresa catalana de acústica electrónica, cuya intervención termina con la reivindicación de un puesto de trabajo digno e ‘igual al del hombre’.

A la vuelta del grito se finaliza el mismo año en el que se produce la aprobación de una nueva Constitución Española. Conforme se profundiza en la modificación de la

⁴² Entrevista realizada a Mariano Lisa el 22 de agosto de 2014.

forma del Estado y avanza la institucionalización de la política de oposición, el debate cultural también se oficializa⁴³. Un proceso que provocó que este tipo de cine, en el cual se encontraban las películas del Colectivo de Cine de Clase perdiese una de sus principales fuentes de financiación, la que procedía de su mercado político en espacios alternativos, a los que el CCC prestaba también el servicio de alquiler de equipos, como su proyector.

En las anotaciones sobre la contabilidad del CCC que realizaron Lisa y Lumbreras durante el período de su actividad, se pueden ver todos los lugares que indicaba Gubern dentro del mercado político: fábricas, escuelas, facultades universitarias, parroquias, cineclubs... (Gubern, 1979: 179). Espacios que gozaron incluso con una ampliación en los primeros momentos de la transición democrática (locales sindicales, agrupaciones políticas, etc...). También se incluyen las liquidaciones realizadas de las contrataciones de sus películas a través de la Central del Curt, experiencia que dejó de existir en 1982. Estas anotaciones dejan constancia de la importancia que tuvo el tejido de complicidades exterior para la financiación de su actividad⁴⁴. Paulatinamente los medios de comunicación extranjeros contaban con más facilidades para trabajar en el interior de España y obtener sus propias imágenes. La necesidad de información alternativa en el exterior procedente de prácticas contrainformativas realizadas en el interior fue menor. Lo que hace que desaparezca la venta de material audiovisual a televisiones extranjeras, otra de las fuentes de financiación del cine militante y, específicamente, del Colectivo de Cine de Clase.

Si, como afirma Paloma Aguilar, en 'el deseo de contribuir al reencuentro democrático de los españoles (...) se consideró imprescindible soslayar los aspectos más controvertidos de su pasado' (Aguilar, 2007a: 106-108) ¿Qué sucedió con el conflictivo presente que escenificaba *A la vuelta del grito*? En relación a este contexto la historiadora Pamela Beth Radcliff señala que los partidos políticos democráticos compartieron con las antiguas élites del franquismo el fomento de una

⁴³ En su estudio sobre las políticas culturales en España desde 1976 hasta 1986 Giulia Quaggio defiende que durante la transición política 'cristalizó la idea de que solo a través de los canales institucionales era posible producir y defender la cultura' (Quaggio, 2014: 109).

⁴⁴ El mayor ingreso de *O todos o ninguno* procede de un viaje a Alemania entre octubre y noviembre de 1976. Archivo personal Lumbreras-Lisa. Ingresos de *O todos o ninguno*.

imagen de las movilizaciones como intrínsecamente desestabilizadoras (Radcliff, 2011: 324). Algunos de estos mismos partidos, como el PCE, habían fomentado e instrumentalizado la movilización popular durante el régimen encabezado por Franco y los inicios de la transición democrática. Los procesos de declive del CCC y de las PFT son más complejos que la mera causa efecto desde estas políticas, a lo que hay que añadir que será en 1979 cuando las huelgas alcancen su punto máximo del período (Juliá, 2007: 41). Sin embargo, sí que son expresión de la decadencia de los discursos de la ruptura. En el apartado dedicado al ocaso de las PFT regresaremos a esta cuestión y a los aspectos que se han apuntado sobre las televisiones extranjeras.

Las propias prácticas fílmicas de Lumbreras intentaron resituarse desplazándose desde la cinematografía militante hacia otra con intereses sociales. Un cine también 'políticamente comprometido', por usar la expresión que utilizó Mariano Lisa⁴⁵, pero que pudiese circular en los espacios convencionales de la institución cinematográfica. Sin embargo, estos intentos de integración no salieron adelante como tampoco los proyectos televisivos que propusieron, primero a Televisión Española y durante los años ochenta a TV3, la televisión autonómica catalana.

Las películas del CCC sirven hoy de vestigios audiovisuales para la narración histórica de un cambio político observado desde abajo, como alternativa a los intereses y valores promulgados desde la oficialidad. En su condición de discursos antagonistas de los mismos, los trabajos en los que participó Lumbreras dentro de las PFT no solo aspiraban a documentar sino que tenían como objetivo el participar y propiciar cambios. En ellos se incluyó una amplia gama de voces interesadas en la transformación política, social y económica desde un enfoque que tuvo como centro de atención privilegiado a la clase obrera. Estas estrategias fílmicas colectivas se articulaban con el fin de llegar a ser herramientas para la reflexión y la intervención sobre conflictos que tomaban la clase como el aspecto más relevante.

Dentro de esta concepción de clase entraron también las luchas de género. En su cine realizado como PFT, Lumbreras no solo avanzó en sus representaciones hacia un mayor protagonismo de la mujer como sujeto de las luchas sociales, sino que ella misma se convirtió en el eje vertebrador del propio funcionamiento de la

⁴⁵ Entrevista realizada a Mariano Lisa en Barcelona el 22 de agosto de 2014.

organización en la que participaba. De esta forma, los modos de hacer un cine en colectivo fueron, en este caso, lugares posibles para el cuestionamiento de las hegemonías de género. Es cierto que dentro de las PFT esto no se convirtió en norma. Sin embargo, Helena Lumbreras no fue la única mujer que estuvo implicada dentro de las PFT. Por citar tan solo algunos ejemplos ya mencionados, Rosa Babi y Mercè Conesa formaron parte del Colectivo SPA, María Miró participó en el Colectivo de Cine de Madrid, Brigitte Dornès fue la editora de algunos de los trabajos de la CCB, el GM, el CCM, también se ha mencionado a Carmen Frías en relación con el montaje de películas del CCM. Figuras historiográficamente difusas y que apuntan hacia una genealogía posible que todavía está por escribir.

‘La revolución se realiza todos los días en contra de los revolucionarios especializados,
una *revolución sin nombre*, como todo lo que brota de lo vivido,
preparando, en la clandestinidad cotidiana de los gestos y los sueños,
su coherencia explosiva’

Raoul Vaneigem

8. La transgresión en las prácticas filmicas de Antoni Padrós

Antes de desarrollar su carrera como cineasta, Antoni Padrós había comenzado a ser conocido en el mundo cultural por su labor como pintor. De formación autodidacta, realizó su primera muestra individual en 1962 en Amics de les Arts (Terrassa), consiguió ganar algún premio local como el Premi de la Càmera Oficial de Comerç y se vinculó a la Sala Gaspar, una de las más importantes galerías de Barcelona. En ella se celebró en 1966 la exposición de jóvenes valores *Nuevas expresiones*, en la que Padrós participó con propuestas figurativas en un contexto cultural de superación de la pintura informalista que había dominado la escena estatal¹. Mientras se celebraba esta exposición se proyectó en el vestíbulo de la sala *Free* (A. Padrós, 1966). Esta pequeña pieza, un cortometraje hecho en 8 mm. que transmitía el aire desenfadado de películas como *A hard day's night* (R. Lester, 1964), supone la primera experiencia cinematográfica de Antoni Padrós. En ella realizó un retrato en movimiento de los artistas que formaban parte de la muestra.

La exposición recibió el apoyo del escritor y crítico cultural Joan Perucho, uno de los mayores valedores del período plástico de Antoni Padrós. En su texto Perucho destacó que le habían sorprendido las obras de Padrós ‘por su impacto visual, por su chillona agresividad’ (Perucho, 1966: 63). Posteriormente, participó en el homenaje a Picasso que tuvo lugar en diciembre de 1966 en esa misma galería, evento en el que se expusieron trabajos de Joan Miró, Tàpies y Hernández Pijuan,

¹ Las propuestas abstractas españolas habían alcanzado repercusión internacional. Un ejemplo paradigmático de esto es la exposición *New Spanish Painting and Sculpture* celebrada en 1960 en el MOMA de Nueva York comisariada por el conocido poeta estadounidense Frank O’Hara. Como se puede leer en el catálogo (O’Hara, 1960) en ella participaron Rafael Canogar, Eduardo Chillida, Martín Chirino, Modest Cuixart, Francisco Ferreras, Luis Feito, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Oteiza, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Antonio Suárez, Joan Josep Tharrats, Manuel Viola y Antoni Tàpies.

entre otros. A través de la Sala Gaspar logró ser incluido en *Contemporary Spanish Art. Artists of the Catalan School* celebrada en The National Gallery of Canada en 1967. También en ese año recibió una invitación del Instituto de Cultura Hispánica para representar a España en la IX Bienal de São Paulo. La representación estatal para esa edición había sido seleccionada por Luis González-Robles, hombre de gran influencia en el aparato cultural franquista². La presencia en el evento brasileño fue un paso más, sin duda el de mayor visibilidad internacional, en el contexto de esta emergente carrera artística³. No se puede obviar el hecho de que, aunque resentida por los efectos de un golpe militar, la Bienal de São Paulo era uno de los eventos de más renombre internacional. Para darnos cuenta de su magnitud simplemente bastaría con repasar los nombres que participaron ese año en el pabellón estadounidense. Allí estaban algunos de los protagonistas del Pop Art⁴, representantes de una corriente estilística con la que Antoni Padrós tenía claras herencias formales.

En 1968, con 31 años, Antoni Padrós contaba con una trayectoria dentro del mundo institucional del arte que decidió desplazar a un segundo plano cansado del trato que le dispensaba la Sala Gaspar que veía en su obra, según él mismo relata, un déficit de *catalanidad* y una excesiva influencia anglosajona (García Ferrer y Martí Rom, 2004: 22). En opinión de Padrós, la galería estaba más interesada en vender las obras de los grandes artistas consagrados que en promocionar a los creadores emergentes⁵. A este desencuentro con su marchante se unió el sentimiento de agotamiento estilístico. En la intensiva entrevista que le realizaron J. M. García Ferrer y Martí Rom, Padrós expresó esta inquietud diciendo: ‘pronto adquiriré un cierto estilo, los cuadros tenían temáticas y formas parecidas. Cuando oí que alguien, de una de mis pinturas decía “eso es un Padrós” me horroricé. Yo no quería hacer

² El importante papel que desempeñó Luis González-Robles es tratado en profundidad en la entrevista que le realizó Jorge Luis Marzo (1993).

³ Una de las obras que Padrós expuso en esta bienal fue adquirida por el Museu de Arte Moderno do Espírito Santo, situado en Vitória (Brasil) y actualmente su trabajo pictórico se encuentra disperso en colecciones particulares de América y Europa. En abril del 2015 se inauguró la exposición *Antoni Padrós. Perturbador de conciencias*, producida por el Ayuntamiento de Terrassa en la Sala Muncunill y comisariada por Valerio Carando. En ella se expusieron algunas de las pinturas de Padrós.

⁴ Por ejemplo, Roy Lichtenstein, Robert Indiana, Andy Warhol, Claes Oldenburg... y algunos de los que podemos considerar sus predecesores: Edward Hopper, Jasper Johns y Robert Rauschenberg.

⁵ Entrevista realizada el 16 de julio de 2010 en Terrassa.

siempre lo mismo, como hacer “Tàpies” toda la vida. Entonces me cuestioné dejar la pintura’ (García Ferrer y Martí Rom, 2004: 21)⁶.

El paso que marca su transición de lo pictórico a lo fílmico fue *Alice has discovered the napalm bomb* (A. Padrós, 1968-1969) donde continúa con su universo visual pasado ahora a la imagen en movimiento. Eugeni Bonet y Manuel Palacio, en su estudio de las prácticas fílmicas vanguardistas en el Estado español, afirmaron que Antoni Padrós: ‘Llegó al medio fílmico a partir de la pintura, buscando el soporte idóneo para desarrollar en el tiempo sus figuraciones pop-realistas’ (Bonet y Palacio, 1983: 29). No obstante, este tránsito de lo pictórico a lo cinematográfico supuso un cambio del lugar que ocupaba Padrós en el ámbito de la creación. Ya se ha visto en casos de estudio anteriores ejemplos de cineastas con formación pictórica, como Helena Lumbreras y Tino Calabuig, cuya carrera creativa derivó en un cine desarrollado fuera de la legalidad. Antoni Padrós pasó de una posible emergencia que podía encontrar fácil acomodo en el aparato cultural de la época, a la subterrneidad de sus PFT. Su paso al cine si bien no supuso una modificación radical con respecto a su iconografía pictórica sí que problematizó sus representaciones.

En el apartado metodológico se ha presentado la estructura de trabajo que tendrá este caso de estudio desde el objetivo de localizar sistemáticamente las transgresiones de las prácticas fílmicas de Antoni Padrós, tomando los niveles para abarcar toda la red discursiva que utiliza Trenzado Romero (1999). A los aspectos ya explicados, añadir que en la lección inaugural del Collège de France que impartió Michel Foucault el 2 de diciembre de 1970, este filósofo habló de la existencia de tres grandes sistemas de exclusión que afectaban al discurso: ‘la palabra prohibida, la separación de la locura y la voluntad de verdad’ (Foucault, [1970] 2010: 23). Para nuestro trabajo es especialmente interesante la primera que se centra en lo que un individuo no puede decir, dentro de lo cual el teórico francés destacó los territorios de la política y de la sexualidad. Aspectos que incluiremos en el ámbito de la

⁶ Traducción propia de la cita original en catalán: ‘(...) aviat vaig adquirir un cert estil, els quadres tenien temàtiques i formes semblants. Quan vaig sentir que algú, d’una de les meves pintures deia “això es un Padrós” em vaig horroritzar. Jo no volia fer sempre el mateix, com fer “Tàpies” tota la vida. Aleshores em vaig qüestionar deixar la pintura”’ (García Ferrer y Martí Rom, 2004: 21).

enunciación discursiva cuando realicemos el análisis de la representaciones aplicado a la obra fílmica de Antoni Padrós.

A la sexualidad y a la política, se añadirá también la religión por las peculiares características de la dictadura española y sus vinculaciones entre Iglesia y Estado. Tal y como escribió José Enrique Monterde, en el franquismo, que es cuando arranca el análisis de las películas de Antoni Padrós, el sexo, la religión y la política 'constituyen los grandes espacios del decible vetados, convertidos en tabú no tanto en su pura restricción sino por la voluntad paternalmente proteccionista del régimen, identificando a sus súbditos con unos niños incapaces de salvarse de los peligros derivados de esa peligrosa tríada' (Monterde, 2005: 267).

Las figuras pictóricas de Padrós que ahora en su faceta de cineasta cobraban movimiento, transitaban por estas incómodas geografías del sexo, la religión y la política. Estas son las principales cuestiones sobre las cuales pivotaron sus propuestas cinematográficas. Su localización permitirá observar de qué modo los valores que este cineasta catalán puso en escena convirtieron a sus películas en un espacio de confrontación simbólica con respecto al modo de representación institucionalizado por el franquismo.

8.1. Muestra de análisis

Para cartografiar los *territorios prohibidos* en los que opera la transgresión padrosiana se ha seleccionado como muestra de análisis las nueve películas que realizó el cineasta catalán durante el período comprendido entre 1968 y 1976, trabajos que confrontaremos con los valores que defendía el discurso oficial de la legalidad vigente. Estas nueve creaciones dirigidas por Antoni Padrós son siete cortometrajes: *Alice has discovered the napalm bomb* (1968-1969), *Dafnis y Cloe* (1969), *Pim, pam, pum, revolución* (1969-1970), *Ice Cream* (1970), *Swedenborg* (1971), *¿Qué hay para cenar querida?* (1971-1972) y *Els Porcs* (1972). A los que hay sumar dos largometrajes: *Lock-out* (1973) y *Shirley Temple Story* (1975-1976). Salvo en el caso de *Alice has discovered the napalm bomb*, realizado en 8 mm., para el resto se utilizó el 16 mm.

8.2. La transgresión en el ámbito de la enunciación discursiva

En este contexto los límites de lo enunciable en la cinematografía venían marcados por dos normativas ya mencionadas. En primer lugar, el Código de Censura que se aprueba por orden ministerial el 9 de febrero de 1963 con Manuel Fraga como ministro responsable de Información y Turismo y José María García Escudero al frente de la Dirección General de Cinematografía. En segundo lugar, esta legislación quedará derogada por la normativa aparecida el 19 febrero de 1975 que firmó León Herrera Esteban, el ministro de Información y Turismo del último gobierno de Franco, y que fue publicada el 1 de marzo de ese año en el BOE. Estos son los marcos legislativos contemporáneos al rodaje de las películas de Antoni Padrós y en los que el cineasta catalán opera sus transgresiones.

8.2.1. Religión

La profesora Teresa Vilarós nos recuerda que el franquismo: ‘fue uno de los pocos regímenes occidentales del siglo XX que explicitó una base religiosa en la búsqueda de autolegitimación de su proposición política’ (Vilarós, 1998: 165). Una vinculación que durante los estertores de la dictadura parecía interesar más al poder ejecutivo que a un poder religioso marcado por el contexto posconciliar del Vaticano II. Jordi Gracia García retrató la situación de finales de los sesenta del siguiente modo:

el panorama es el de una Iglesia jerárquica que se resiste a un viraje que significaba alejarse de Franco, aunque la Santa Sede y una parte significativa, aunque minoritaria, de las bases presionarían en este sentido. En este contexto, no es de extrañar que la cultura progresista de los sesenta y setenta tenga también raíces cristianas y que muchas veces estas raíces lleven a la militancia en partidos de izquierda (Gracia García, 2001: 353).

A pesar de las crecientes tensiones entre ambas esferas que se incrementan en los años setenta, el proyecto político nacionalista de Franco seguirá hasta el final de su vida indisolublemente unido a la moral católica⁷. El código de censura del año 1963

⁷ Algo que queda plasmado en el testamento de Franco que Arias Navarro leyó a los españoles después del anuncio de la muerte del jefe del Estado. Las siguientes frases del testamento de Franco son lo suficientemente explícitas al respecto:

-‘quise vivir y morir como católico. En el nombre de Cristo me honro y ha sido mi voluntad constante ser hijo fiel de la Iglesia en cuyo seno voy a morir’.

-‘No olvidéis que los enemigos de España y de la civilización cristiana están alerta’.

-‘Quisiera en mi último momento unir los nombres de Dios y de España y abrazaros a todos para gritar juntos por última vez, en los umbrales de mi muerte ¡Arriba España! ¡Viva España!’.

Actualmente se puede ver en vídeo en la página web de RTVE:

testifica las imbricaciones que en ese momento existían entre el catolicismo y la legislación española. Su normativa decimoséptima proclamaba que serían objeto de prohibición aquellas películas que de algún modo atentaran contra 'la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto'. Como explica Teodoro González Ballesteros en su análisis de los aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España:

En cuanto a su contenido, se prohibían todas aquellas escenas o películas en general que atentaran contra la moral natural, el orden establecido, la Iglesia Católica, el régimen político, las Fuerzas Armadas, la Unidad de la Patria, y la persona del Jefe del Estado, dejando al arbitrio de los censores la línea entre lo permitido y lo prohibido (González Ballesteros, 1981: 176).

Llama especialmente la atención que González Ballesteros acuda en su resumen a los términos de 'orden establecido' y 'moral natural' que hacen referencia a la retórica en la que el régimen franquista apuntalaba su inmovilismo como práctica para perpetuarse en el poder. Incluso con los avances que se estaban produciendo hacia los valores democráticos, la sociedad civil, que vivía en una dictadura nacida de una confrontación bélica, seguía manteniendo 'una acusada predilección por la paz y el orden' (Mainer y Juliá, 2000: 42).

Durante el período franquista la figura del Caudillo se había autoerigido como garante del orden y estabilidad frente a cualquier tipo de alternancia política que solo podría traer el caos. Dentro de este sistema, la religión católica era fundamental para la anhelada búsqueda de petrificación social. Padrós aspiraba a remover esta situación generando el desorden con sus películas. Por eso dedicará de manera irónica su cortometraje *Pim, pam, pum, revolución* precisamente a este 'orden establecido'⁸ que él aspiraba a subvertir. Así, cuando hace explícita su dedicatoria está poniendo en solfa uno de los ejes nodales del universo simbólico franquista.

Como comenta el director catalán, el motivo principal con el que identifica este 'orden establecido' es con el rezo del *Ángelus* que se retransmitía todos los mediodías por Radio Nacional. Para Padrós esta oración: 'es el orden establecido, políticamente, religiosamente y sexualmente. La España de los 60 y 70. La España

<http://www.rtve.es/mediateca/videos/20081010/espanoles-franco-muerto/336266.shtml> Recuperado el 25 de noviembre de 2015.

⁸ Así a lo largo de la película podemos leer en varias ocasiones en la pantalla 'ESTE FILM ESTÁ DEDICADO AL ORDEN ESTABLECIDO'.

que viví de joven'⁹. En *Pim, pam, pum, revolución* su sonido, directamente grabado de la radio, está acompañado visualmente de las imágenes del monumento dedicado a los caídos de Terrassa (Barcelona). Así, mientras a través de nuestros oídos escuchamos la oración del *Ángelus de España* a través de nuestros ojos vemos un conjunto escultórico en cuyo centro se sitúa una figura femenina haciendo el saludo fascista¹⁰. La aparición de la escultura, pagada originalmente por la burguesía triunfante de Terrassa, tiene por lo tanto unas implicaciones biográficas que remiten ya a la infancia de Padrós, etapa vital que cronológicamente coincidió con el apogeo del discurso nacional-catolicista¹¹.

En otros casos el camino por el que opta el realizador catalán para *perpetrar* su *inversión simbólica* es el de la parodia. Este juego referencial plasmado de forma humorística en relación a los motivos religiosos se puede observar en *Pim, pam, pum, revolución* cuando se ilustra la natividad que nos anuncia la oración del Ángelus con un nacimiento que procede de un hombre y que termina con un: '¡Qué Rabia! He vuelto a poner un huevo'.

Dentro del apartado metodológico de este trabajo se mencionaron las propuestas de Bajtin ([1965] 1999) sobre el carnaval como espacio de transgresión, Padrós carnavaaliza literalmente a la Sagrada Familia en su película *Shirley Temple Story* situándola en Belém (Brasil). Al localizar esta escena en un hipotético carnaval brasileño Padrós también buscaba el espacio de libertad que se produce durante la celebración carnavalesca en el que la gente asume festivamente identidades que le son ajenas. Esta escena paródica se completa con la presencia de tres personajes *anarco-estructuralistas* que celebran la erección de un *ángel ario* con el grito de

⁹ Fragmento de la entrevista personal que se le ha realizado a Antoni Padrós el 29 de enero de 2010 en la ciudad de Madrid.

¹⁰ Sobre las implicaciones biográficas que tiene para Padrós este monumento construido en su ciudad natal el realizador nos contó que: 'lo veía cada día al pasar y me acuerdo como lo construyeron, yo estaba en un colegio que estaba cerca de allí y veíamos como llevaban las piedras, como iban poniendo la base aquella, era monumental'. Extracto del encuentro mantenido con Antoni Padrós el 17 de julio de 2010 en Terrassa.

¹¹ Algo que queda meridianamente claro en el texto aparecido en *La Vanguardia Española* el 12 de enero de 1944 en el que se anuncia su próxima inauguración. En este escrito se puede leer que: 'Las obras del soberbio monumento a los Caídos por Dios y por España que Tarrasa dedica a los gloriosos conciudadanos que en número de más de trescientos inmolaron su vida durante nuestra Cruzada han terminado. El próximo día 24 tendrá lugar el solemne acto inaugural y la jornada entera, que será considerada de luto en toda la comarca estará dedicada a una memoria de los patriotas caídos, acto al que han sido invitadas altas jerarquías del Estado' ('Próximamente será', 1944: 10).

‘¡Milagro! ¡Milagro!’ y termina con la salida de la Virgen marchándose en actitud romántica acompañada de este ángel. En la entrevista que le hemos realizado, el cineasta de Terrassa asume la intencionalidad provocadora de este fragmento y describe su final como ‘el derrumbamiento de todo lo sagrado’¹².

Se debe de subrayar el hecho de que, frente a lo que sucede con trabajos anteriores, el rodaje de *Shirley Temple Story* comenzó en 1975 cuando ya había una nueva legislación censora. No obstante, la película continuó los modos de hacer previos como PFT. Es decir, tampoco se envió a censura porque lo que ponía en escena seguía estando fuera del grado de permisividad marcado por la normativa que había sido aprobada ese mismo año, en la que hay una continuidad en lo referido a la religión¹³ e incluso algunos autores ya consideraron en esa época que la nueva legislación fue ‘más restrictiva’ en este campo (Romero, 1975: 37).

Como se ha visto, estas referencias religiosas se plantearon en algunas ocasiones vehiculizadas mediante el humor. Sin embargo, en otras de sus películas estos mismos motivos son testimonios trágicos de una situación de opresión. Así sucede en el psicótico ambiente de *¿Qué hay para cenar querida?* generado por una relación entre un hermano y una hermana en la que el más débil vampiriza a la más fuerte. Como escribe Mery Cuesta, a propósito de esta película, ‘el mundo enfermizo y decadente donde se desarrolla la historia’ está ‘trufado de referencias a la religión (cruces o estampas de la comunión)’ (Cuesta, 2003: 228). De este forma, Antoni Padrós acude a las alusiones religiosas, más que como una forma de liberar sus traumas personales, como un elemento de desestabilización social¹⁴. Estas referencias se utilizan como un medio que le sirve para transgredir la uniformidad moral que el régimen había oficializado, pues el sistema encabezado por Franco era un estado confesional que tenía ‘en la Iglesia católica una de sus principales fuentes

¹² Entrevista personal realizada el 29 de enero de 2010 en Madrid.

¹³ Así lo atestigua el artículo quinto apartado ‘f’ en el que se pide respeto para ‘Las creencias prácticas y sentimientos religiosos y en especial los de la Iglesia Católica, su dogma, su moral y su culto’.

¹⁴ En este sentido tenemos que entender la identificación, que aparece en su obra *Dafnis y Cloe* de Jesucristo con John Lennon, como nuevo Cristo hippy de la sociedad de consumo, y en las proclamas que anuncian la muerte de Dios ‘por injusto, por reaccionario’, como se dice en *Lock-out*. En esta misma película el personaje de Rosa dirá: ‘Por naturaleza somos todos iguales ¿no? Si es así es que Dios ha muerto y si no ha muerto esto es una injusticia’.

de legitimación' como afirma Pere Ysàs en su estudio sobre la disidencia y subversión durante los últimos quince años del franquismo (Ysàs, 2004: 158).

8.2.2. Sexualidad

En el cortometraje *Dafnis y Cloe*, Padrós vincula la temática religiosa al placer erótico. Esta historia está protagonizada por un hombre y una mujer jóvenes con los que de manera heterodoxa el cineasta catalán buscaba representar, como explica Mery Cuesta, a la 'pequeña burguesía de los setenta', personajes-símbolo que 'inmersos en la España negra del Franquismo se aferran a mitos importados y se rodean de ellos como válvula de escape. Sexo, religión y opresión (conceptos íntimamente ligados) resultan inútiles ante el desencanto que les invade' (Cuesta, 2003: 218).

Esta vinculación erótica-religiosa queda plasmada en la escena en la cual Cloe coloca un crucifijo en la bragueta de Dafnis mientras lo desnuda ritualmente y le limpia las heridas entonando la *Salve Regina*, para finalmente colgar el crucifijo en la pared con un cartel de 'No molestar' [Do not disturb], escrito en inglés, con el objetivo de no ser molestados por el Cristo. El juego que inician a continuación consiste en ver quien aguanta más tiempo sin quemarse sosteniendo una estampita de Santa Teresita de Jesús, a la que prenden fuego con una vela. En su divertimento se juega humorísticamente con el dolor, al igual que en la relación sadomasoquista que ambos escenifican¹⁵.

Aunque los comportamientos y hábitos sexuales de los españoles habían evolucionado desde el origen del régimen, la lectura de estos, también en la etapa de mayor libertad sexual que se vivió desde el crepúsculo de la década de los sesenta, no puede ser desligada, como escribe Teresa Vilarós, del 'tándem ideología y religión puesto en marcha en la política educativa imperante en la era franquista' (Vilarós, 1998: 165). La vinculación sexo y moral católica era indisoluble para el aparato legislativo de la dictadura, ya se ha mencionado en capítulos previos la regulación de los aspectos sexuales desde una concepción ortodoxa del catolicismo en la normativa de censura cinematográfica de 1963. En cuanto a la

¹⁵ Esta búsqueda del placer a través del sufrimiento también queda ligada al hecho religioso cuando Dafnis se coloca una corona de espinas en la cabeza. En este instante Cloe le pregunta si le gusta y él responde: '¡Oh sí! En estos momentos es cuando comprendo a San Agustín'.

normativa que deroga en 1975 a la anterior, se consideraba en su artículo sexto 'contraria a una recta conciencia colectiva, siempre que traten de justificarse como tesis ilícita', la 'prostitución, las perversiones sexuales, el adulterio y las relaciones sexuales ilícitas', junto con otra serie de cuestiones como el suicidio, el aborto, la toxicomanía, el alcoholismo, por citar tan solo algunas.

En este contexto, no es extraño que en su afán de desestabilizar con sus representaciones, Padrós complete sus esfuerzos blasfematorios con la escenificación de conductas sexuales que se escapan de la normatividad de la época. En sus películas sí que se preocupa por mostrar las 'bajas pasiones' de ese supuesto 'espectador normal', al que se dirige la normativa. Una forma de disidencia que llena sus obras de insinuaciones y prácticas sexuales que, cuando menos, se podrían calificar de *heterodoxas* si las entendemos dentro del marco de representación audiovisual del franquismo, pero también en comparación con los dos casos de estudio previamente analizados.

La pulsión erótica de ese *happening* filmado que es *Ice Cream*, sirve como ejemplo ilustrativo de esta heterodoxia. El cortometraje constituye una celebración muy poco velada de la felación, '¿Chupas?' [Do you suck?], es el rótulo escrito originalmente en inglés con el que se cierra esta obra. Esta referencia aparece subrayada por la letra del poema homónimo elaborado por el propio Padrós que da origen a esta película y que él mismo recita en catalán. La banda de sonido con su voz over leyendo la poesía, los jadeos y la selección musical, que va desde la psicodelia a la ópera, refuerzan la atmósfera erótica que envuelve el cortometraje. En esta obra podemos presenciar también las insinuaciones masturbatorias del protagonista masculino, además de la imagen de su costado desnudo retorciéndose de placer en el suelo.

Recordemos que la filmación del cuerpo desnudo en las películas no se legaliza hasta el artículo 9 de la Orden Ministerial de 19 de febrero de 1975, en la que se admite el desnudo: 'siempre que esté exigido por la unidad total del film, rechazándose cuando se presente con intención de despertar pasiones en el espectador normal o incida en la pornografía'. Pero, como matiza Fausto Romero, en realidad:

ya estaba autorizado por la ahora derogada, como demuestra objetivamente el que no pocos españoles hayamos enriquecido nuestros conocimientos de anatomía gracias a las gráficas lecciones —una imagen vale más que mil palabras— de la Miss

Mundo, Carmen Sevilla, Ana Belén y alguna otra no desdeñable maestra extranjera (Romero, 1975: 36).

José Enrique Monterde cita los casos específicos de:

la teta de Carmen Sevilla en *La loba y la paloma* (1973) de Gonzalo Suárez, hasta el pubis entrevisto de María José Cantudo en *La trastienda* (1975), de Jorge Grau, pasando por el trasero de Patxi Andion en *El libro de buen amor* (1974), todo fue una progresión exhibicionista que sirvió para hacer efímera y coyunturalmente famosas a una pléyade de starlettes (Monterde, 1993: 33).

Esta admisión legislativa de la desnudez respondía más a presiones de la industria que a un supuesto aperturismo político. No obstante, como sucedía en las obras de Antoni Padrós, en algunos casos la inclusión del desnudo estaba vinculada con la libertad de expresión. En este sentido cabe mencionar la encuesta titulada 'Los españoles y el cine' incluida en la *Revista Española de Opinión Pública*, publicada ya a principios de 1976, en cuya interpretación de resultados se puede leer que:

La actitud hacia el desnudo en el cine está, además íntimamente relacionada con la postura adoptada por los entrevistados en cuanto a la libre expresión de ideas, ya sean políticas, religiosas o sociales, en el cine [...] Es evidente que a las actitudes más liberales en relación con el desnudo cinematográfico corresponden los porcentajes más elevados de bondad de libertad de expresión de ideas políticas, religiosas y sociales ('Los españoles', 1976: 243-244).

Alejado de la tendencia comercial, Antoni Padrós bien podía haber hecho suya la frase con la que Vicente Aranda retrata los problemas que tuvo con *El cadáver Exquisito / Las crueles* (V. Aranda, 1969), cuando afirmó que: 'Uno pensaba que el desnudo era revolucionario' (Weinrichter, 2003: 242). En el año 1973 Padrós mostró un desnudo integral femenino en *Lock-out* que es acompañado por el efecto sonoro de una ovación. En *Shirley Temple Story* se incluye la representación del desnudo masculino del personaje del ángel ario cuya ficticia erección se muestra en un plano detalle. No podemos obviar estas dos escenas que son jaleadas como si de una celebración se tratase. Así, el propio cineasta califica la escena de *Lock-out* a la que acabamos de hacer referencia de 'una celebración de la naturaleza. Es como el Nacimiento de Venus', en alusión a la pintura que realizó Sandro Botticelli. Pero la Venus padrosiana es una exprostituta que no llega a una playa en una concha sino que sale de una bañera situada en las cercanías de un estercolero¹⁶. Esta

¹⁶ En esa misma película, después de haber perdido a su pareja, el personaje de Paco se despoja de las ropas burguesas y corre desnudo por el campo tras el dramático sinsentido que ha supuesto su frustrada

desinhibición tiene especial mérito al llevarse a cabo por actores y actrices que se prestan a interpretar estos papeles a pesar de que no recibían ningún tipo de remuneración.

Dentro de *Shirley Temple Story* también encontramos orgías teatralmente escenificadas, que funcionan más como acción humorística que erótica en un sentido similar a como había mostrado la relación sadomasoquista de los protagonistas de *Dafnis y Cloe*.

Por otro lado, desde el punto de la *inversión simbólica* es interesante cómo Padrós plantea las relaciones de dominación entre sexos. En *Dafnis y Cloe* o *Ice Cream* es la protagonista la que somete al hombre. En *Swedenborg* y *¿Qué hay para cenar querida?* esta dominación llevará al asesinato, solo a través de la violencia las protagonistas se liberan de sus respectivas cargas masculinas. El personaje femenino de *Swedenborg* busca librarse del tedio de su relación sentimental castrando a su pareja y en *¿Qué hay para cenar querida?* la protagonista busca salir de la opresión familiar a la que la somete su hermano ahogándolo. Sobre *Swedenborg* el cineasta comenta que:

es totalmente feminista (...) hay un momento en el que dice 'Estoy harta de esta posición horizontal, que me dominas... quiero ser yo quien domine'. Hay una serie de palabras de las que se entiende que esta mujer no quiere estar sujeta a un coito constante o de vez en cuando... quiere ser ella quien posea, quien domine¹⁷.

Lo cierto es que, tanto en estas obras como en *Shirley Temple Story*, el peso de la acción recae sobre la protagonista, es ella quien activa la historia y la que domina las situaciones. Rosa Morata, actriz fetiche y auténtica musa padrosiana, interpreta el papel principal en todos estos films. De hecho, la trayectoria de Antoni Padrós no

integración en la sociedad de consumo. De nuevo, el desnudo se plantea aquí como un acto de liberación.

¹⁷ Extracto del encuentro celebrado con Antoni Padrós el 29 de enero de 2010 en Madrid. La frase exacta a la que se refiere Antoni Padrós la pronuncia la protagonista durante la cena con su pareja y es la siguiente: 'No quiero estar sujeta a esta espasmódica posición horizontal, quisiera ser yo quien penetrara en tu cuerpo después de cenar. Si es que esta maldita cena termina algún día'. En realidad los diálogos interiores de esta escena, en la que hay una utilización constante del fuera de campo, ejemplifican el estado de descomposición en el que se encuentra la pareja. Idea que refuerza la siguiente frase que el realizador catalán pone en boca de Rosa Morata: 'Hace un momento pensé que nuestra ambigüedad era perfecta, nuestra vida dos coartadas fríamente estructuradas para disimular nuestra posición social'. Pero el protagonista masculino no es una víctima sino que disfruta de ese estado de detritus sentimental, como él dice: 'Me gusta esta relación sadomasoquista que te desborda'.

se puede concebir sin hacer referencia a esta intérprete que participará en todos los proyectos que realiza desde *Dafnis y Cloe*. Aunque no llegó a dar el salto a una carrera profesional con continuidad, la sólida labor de esta actriz ha contado con una buena valoración por parte de diversos escritores cinematográficos que se han ocupado de la obra de Padrós (Miret Jorba, 1976: 19, Carax, 1979: 42, Palacio, 1997: 760).

El análisis que hemos llevado a cabo en los párrafos anteriores hace que coincidamos con Matías Antolín cuando califica a Antoni Padrós como 'desmitificador del machismo ibérico' (Antolín, 1979: 101). No obstante, la mujer también es víctima de una grupal masculinidad desbordada en *Els Porcs*, cuestión que se afronta desde un tono de humor. Y algo similar sucede en *Alice has discovered the napalm bomb* pero en este caso la dosis humorística se diluye. En esta película, rodada en un cementerio desacralizado que había en Terrassa, las referencias al sexo en la banda de sonido son constantes. Sirva como ejemplo los fragmentos que incluye del poema *I Say To Masturbate is Human! To Fuck, Divine* de Tuli Kupferberg, poeta y miembro del grupo musical estadounidense *The Fugs*¹⁸.

Las condiciones del rodaje de *Alice has discovered the napalm bomb* dejan constancia de la actitud de provocación que tan pretendidamente deseaba conseguir el cineasta catalán:

La hicimos en un fin de semana en un cementerio desacralizado que había aquí en Terrassa, saltamos la tapia y el cementerio que se ve en la película es un cementerio en el que encontrábamos calaveras por todas partes, huesos y nosotros en medio hablando de la revolución sexual. Era como un sacrilegio dentro de otro sacrilegio con la intención de hacer un sacrilegio, no por casualidad, con toda la intención¹⁹.

Para cerrar este apartado señalar un par de ejemplos en los que Padrós hace circular los roles de género. El primero nos llevaría de nuevo a *Dafnis y Cloe*. 'Cambio e identidad son metáforas de lo mismo' dice la protagonista de este cortometraje mientras viste a su compañero con ropas femeninas. Será ella la que

¹⁸ Actualmente la letra de la composición se puede consultar online en el blog de Antoni Padrós. <http://notturnomalefico.blogspot.com/2010/07/fugs-forever.html> Información recuperada el 19 de agosto de 2015. En la discografía que Padrós conserva de la época en su casa de Terrassa todavía se puede encontrar el disco de The Fugs *It crawled into my hand, honest* (1968).

¹⁹ Entrevista realizada el día 16 de julio de 2010 en Terrassa.

por ser la vencedora del juego se pondrá la vestimenta masculina, la que se masculinice para encarnar el rol de dominación que interpreta. El segundo lo encontraríamos en *Lock-out* con la irrupción de un personaje travestido como ruptura en un relato ya de por sí bastante fragmentado. A través de la inclusión de este personaje se interrumpe el flujo narrativo lógico de la historia y el argumento se conduce hacia un derrotero que no tendrá continuidad. El travesti desempeña así un papel al margen del resto de los personajes, por eso reaparece hacia el final de la película, disfrutando sádicamente de una tragedia que observa pero que no le compete en absoluto. En estas dos escenas, Padrós incide, a través de la representación de un travesti y con la acción del intercambio de ropas hombre-mujer, en la construcción de las convenciones genéricas mediante actitudes performativas.

8.2.3. Política

En su reflexión sobre las relaciones existentes entre la cinematografía y los cambios políticos que se dieron durante la Transición, Manuel Trenzado Romero escribe que: 'Franco respondió a las demandas de orden a través de la instrumentalización del miedo' (Trenzado Romero, 1999: 49). Una instrumentalización que articulaba 'una estrategia de despolitización cuyo objetivo final es el que la gente interiorice el temor al cambio así como la ausencia de alternativas políticas al *statu quo*' (Trenzado Romero, 1999: 49).

Estos apartados referidos al ámbito de la enunciación discursiva no se deben de entender como compartimentos estancos, sino al contrario, sexualidad, religión y política son tres de los pilares de ese horizonte simbólico de control y estabilidad que imponía el régimen a través del miedo. Contra esto se rebelaba Padrós con sus representaciones como queda claro en el largometraje *Lock-out*. En esta película los protagonistas viven su libertad fuera de la sociedad consumo en un estercolero, una nueva Hurdes²⁰ a la que Bonet y Palacio han identificado como una 'metáfora de la insatisfacción de la España de Franco' (Bonet y Palacio, 1983: 29) en consonancia con lo que ya había afirmado previamente el director catalán sobre sus personajes que 'insatisfechos sexualmente y políticamente, podrían muy bien representar

²⁰ En este film hay una irónica referencia a Las Hurdes que Padrós pone en boca de Rita: 'Me encantaría vivir en las Hurdes. Allí la gente es maravillosa tienen 20 años y parece que tengan cuarenta'.

treinta años de nuestra historia' (Antolín, 1979: 105). El término *lock-out* es una palabra en inglés de connotaciones industriales porque se utilizó para definir el cierre de las empresas por decisión patronal, actividad que puede servir como medio para boicotear las luchas laborales. El cineasta estaba habituado a este concepto porque lo había escuchado en Cataluña en el contexto del cierre de empresas textiles. La expresión hace referencia a la reclusión voluntaria que viven los protagonistas de la película apartados de la sociedad de consumo. Sin embargo, lo que tendría que ser un espacio de libertad se convierte para ellos en un nuevo ámbito de opresión. Cansados de esta situación y viendo que no hay salida posible al margen del capitalismo deciden integrarse de nuevo en él.

El discurso coral en el que se nos anuncia esta decisión tiene una gran importancia en la interpretación del pensamiento político del director catalán. En él se propone el uso del miedo en sentido inverso, no como algo vinculado con el poder sino como una herramienta que puede ser utilizada en contra de él, como exclama Walter, el personaje que asume el rol de líder ideológico: 'Todo el poder se sostiene gracias al miedo. Hay que servirse de él para atemorizar al poder'. Lo que queda también claro en una de las frases que pronuncia Paco, otro de los protagonistas: 'Asesinar al miedo sin miedo y con el mismo miedo'. Una tarea que se completaría con la desestabilización no solo de los aparatos represivos sino también de los aparatos ideológicos²¹, por utilizar la terminología althusseriana que tanto impacto tendría en la teoría política del momento. Los personajes inician así una estrategia que busca la infiltración para, como teoriza Walter:

penetrar en la sociedad dulcemente. Como suaves supositorios sin dañar los anos burgueses. Poco a poco, despejando sus mentes, quitando sus fiebres, desvelando los sueños del capital. Una vez todos despejados, sin fiebres y muy despiertos, plenamente conscientes de la clase que representan, los degollaremos, les dedicaremos un día en el santoral y habremos matado así al miedo sutil.

²¹ Así Rita propone: 'invadir las escuelas públicas y follar entre los libros de texto'. Propuestas radicales que también afectarían a la administración, en este caso el personaje de Rosa será la que dirá: 'Sin miedo hay que penetrar en oficinas estatales y violar a un tiempo y por detrás a burócratas y a medios fundamentales'. Pensemos que en un sentido similar se puede leer en el poema *Desnudad a la Raza Humana*, creación de Fernando Alegría que se recita en el primer tramo de esta película: 'Desnudad al Burócrata que dirige la guerra / Y colgadlo de una percha en un closet, llenadle el / ano de lápices, escribid con él la frase; más soldados / o la palabra tiempo, y si preferís, la palabra mierda'. Padrós todavía conserva en su biblioteca una edición fechada en 1968 en la que se incluye el poema (Alegría, 1968: 66-69).

No obstante, estas consignas teóricas no traspasan el marco de las ideas para formar parte de la *praxis* política del grupo, se quedan tan solo en una serie de proclamas inflamatorias alejadas de cualquier tipo de acción real. El papel que desempeñan es, por lo tanto, meramente simbólico. Forman parte de una batalla ideológica que no tiene traducción en su vida cotidiana.

Desligados de la realidad, los personajes de *Lock-out* le sirven a Padrós para poner en escena algunos de los temas que son recurrentes en gran parte de su filmografía como el del falso compromiso político y su vacua grandilocuencia. Aspecto que subrayan también los investigadores Eugeni Bonet y Manuel Palacio cuando escriben que: 'Padrós vuelca en estos films su visión irónica y ácida de unos esquemas de comportamiento propios de su tiempo, con constantes alusiones a modas intelectuales, mitos culturales y falsos progresismos' (Bonet y Palacio, 1983: 29). Para ello utiliza el humor como medio de desvelamiento de las contradicciones del activismo político que le era contemporáneo. Una buena ejemplificación de esto es la forma con la que Walter, el cabecilla del grupo en *Lock-out*, justifica su llegada a la política:

Paco: ¿Y tú cómo llegaste a anarquista?

Walter: La separación de mis padres me produjo un profundo trauma y para llenar este vacío estudié económicas y me convertí en activista. Olvidé mi desgracia y el haber nacido en el seno de una familia burguesa, como ves fue accidental.

Sin embargo, esta película no se tiene que entender ni mucho menos como una crítica al anarquismo como opción política. Todo lo contrario, lo anarquizante despierta claras simpatías en Padrós. En anteriores trabajos como *Dafnis y Cloe* había propuesto la anarquía como posible salida final para la situación de los protagonistas, por eso el cortometraje finaliza con un: '¿Tal vez la anarquía?'²². Los dardos que lanza el director catalán van dirigidos a aquellos que convierten la política revolucionaria en algo disciplinar, jerarquizado y dogmático y la alejan de la vida cotidiana. Esta propuesta de Padrós coincide plenamente con la de Raoul

²² En *Dafnis y Cloe* aparece un póster del Che colocado en la pared, efigie que también está en un libro que se lee en *Pim, pam, pum, revolución*. Pensemos que el mero hecho de mostrar ese símbolo político era motivo de censura como así pasó con la prohibición del film *Che, Che, Che* (J. Aguirre, 1967-1970) incluido dentro del ciclo de *Anti-cine* de Javier Aguirre

Vaneigem, uno de sus referentes intelectuales en ese momento²³, cuando en su *Tratado del saber vivir para uso de las nuevas generaciones* [Traité du savoir-vivre à l'usage des jeunes générations] escribe que: 'La revolución se realiza todos los días en contra de los revolucionarios especializados, una *revolución sin nombre*, como todo lo que brota de lo vivido, preparando, en la clandestinidad cotidiana de los gestos y los sueños, su coherencia explosiva' (Vaneigem, [1967] 2008: 134).

Hastados de su pueril lucha, los *revolucionarios especializados* de *Lock-out* inician un camino hacia la integración en el que podemos ver o escuchar anuncios de la época como Martini o Sábanas Viridiana, hallazgo casual que se convierte en una cita a la polémica película de Buñuel. Pero este periplo termina en una trágica fiesta a la que son dirigidos por el misterioso personaje del Observador que representa en palabras de Padrós: 'el papel del intelectual sutil que conduce a la gente hacia donde él quiere con una estrategia muy hábil' (Miret Jorba, 1975: 29). La propuesta de integración fracasará porque una vez que se ha salido del sistema es imposible volver con éxito a él, y la celebración terminará convirtiéndose en un operístico ritual de destrucción.

Pero, durante la práctica totalidad de la película, Padrós decide dejar el verdadero drama fuera de campo y no hacernos partícipes de la situación en la que vivían los habitantes reales del estercolero en donde se rodó el largometraje. Para ellos reserva el cineasta catalán los últimos minutos de la película. En la escena final salen unos niños que sí que vivían en medio de los detritus de la sociedad de consumo. Un final en el que se alternan las imágenes documentales de las verdaderas víctimas de las contradicciones socio-económicas, que están jugando con sus pistolas de juguete²⁴, con las del grupo de marginados que protagonizan la película vestidos con las ropas burguesas de la frustrada integración, en un plano

²³ Antoni Padrós todavía conserva en su biblioteca particular la edición de 1967 en francés de este libro. Obra que adquirió durante su etapa de estudiante en la Escola Aixelà, experiencia pedagógica a la que se hará referencia en líneas posteriores.

²⁴ La idea de Padrós era hacer un documental sobre la gente que vivía allí en tan extremas condiciones de pobreza. Esto no tuvo un desarrollo práctico por problemas económicos. Como él mismo nos comentó en la entrevista que le realizamos el 19 de julio de 2010 en Terrassa: 'yo quería hacer un documental (...) pero no tenía dinero para hacerlo, se me había terminado todo y solo pude hacer un esbozo de la gente que vivían allí y jugaban. Les decíamos que jugaran y eran de una violencia increíble los juegos de estos niños: montaban encima de un perro, sacaban pistolas, se disparaban, se tiraban por el suelo... ¡Una violencia! (...) era increíble, como el neorrealismo italiano pero peor aún, y eso existía en el año 73, existía esta gente marginada, aún la hay ahora pero yo los conocía, yo estaba allí y vivían en el medio del estercolero en una barraca, en la mierda, vivían en la mierda, rodeados de ratones, de culebras'.

que escenifica una foto de familia en la que Rita aparece con el puño cerrado en alto. Todo esto mientras se escucha la canción anarquista italiana *Inno dei Malfattori* que, como otros temas que se incluyen en la banda sonora de *Lock-out*, son símbolos de resistencia política dado que poseen una clara significación antifascista²⁵.

El cineasta catalán articula un discurso muy crítico con el compromiso político izquierdista de la burguesía en *Pim, pam, pum, revolución*, cortometraje en el que la protagonista decide irse a Alemania para colaborar con las juventudes 'social-marxistas-marcusianas' mientras espera a que le lleguen unos caros zapatos italianos. Guionizando estas actitudes, Padrós pretende desenmascarar las contradicciones de la *gauche divine* barcelonesa²⁶. Para retratar a los protagonistas de *Pim, pam, pum, revolución*, acude a una retórica ampulosa de la que reniega porque, como él mismo dice: 'La revolución se hace de una manera bastante más efectiva, sin tantas emboscadas dialécticas' (Miret Jorba, 1975: 28). Diálogos que están marcados por los ecos del movimiento de Mayo del 68²⁷, que Padrós toma como referente.

Además, este film mantiene claros vínculos con la presentayochista *La Chinoise* (J. L. Godard, 1967)²⁸. Como Godard²⁹, Padrós también llena su cortometraje de

²⁵ Entre sus discos, Antoni Padrós conserva el de *Canti della Resistenza Italiana* del que toma las canciones libertarias italianas que podemos escuchar durante el transcurso de este film.

²⁶ En capítulos previos ya se ha acudido a las investigaciones de Esteve Riambau y Casimiro Torreiro sobre el cine de la Escuela de Barcelona, a la que se vinculaba esta *gauche divine*. Estos historiadores cinematográficos escriben sobre ella que: 'Vivir entonces alrededor de la *gauche divine* significaba dar la espalda a las formas habituales de vida cotidiana. Era, ni más ni menos, una forma de bohemia de lujo' (Riambau y Torreiro, 1999: 150). Para Riambau y Torreiro el grupo de personas que formaban parte de la Escuela de Barcelona se caracterizaron: 'por una determinada manera de vivir; superficialmente denunciada a veces como snob, incluso por razones políticas' (Riambau y Torreiro, 1999: 146). Crítica con la que coincide plenamente Antoni Padrós, como así se desprende de la entrevista que se le realizó el 29 de enero de 2010 en Madrid, en la que destacó la frivolidad de alguna de las actitudes de esta corriente filmica.

²⁷ Un ejemplo de esto es el siguiente diálogo que se incluye en la versión final de la película: 'Hombre: ¿Has hablado con Cohn-Bendit? Marta: No, pero tengo una recomendación de la CIA'. En el guion que conserva Padrós, esta referencia al servicio de inteligencia norteamericano era originalmente: 'No, pero tengo una carta de recomendación de la editorial'.

²⁸ Sabemos que la película francesa era conocida en la Barcelona del momento y hemos encontrado algunas referencias sobre ella que aparecen publicadas en la revista *Fotogramas* en agosto de 1967, noticias que están relacionadas con el matrimonio entre Godard y la protagonista del film (Anne Wiazemsky) y con las condiciones en que se desarrolló el trabajo actoral de este largometraje (Torres,

proclamas políticas y citas textuales. De hecho, la intertextualidad es uno de los ejes narrativos que utilizan ambos para construir sus películas. Lecturas y referencias en las que Peter Wollen observa: ‘Una de las principales características del modernismo, una vez que la prioridad de la referencia inmediata al mundo real ha sido rechazada fue la de organizar un juego de alusiones dentro y entre los textos’ (Wollen, [1975] 1988: 310). Wollen teorizó sobre la dicotomía de una vanguardia más vinculada a las búsquedas relacionadas con los significantes fílmicos y otra cuya preocupación recae en los significados. En las propuestas de Padrós la ruptura tenía que venir tanto del significante como del significado, aunque este realizador no desarrolla los significantes cinematográficos de manera autónoma sino que los ancla en una narrativa desestructurada en la que se interrumpe el fluir lógico del argumento.

Pim, pam, pum, revolución incluye el sonido de *La Proclamazione dell’Imperio*, discurso que Benito Mussolini pronunció el 9 de mayo de 1936, referencia nada neutra desde el punto de vista de la política, que rescata una de las influencias del pensamiento falangista español. En *Shirley Temple Story*, un ‘ángel ario’ entra en escena saliendo de un armario blanco saludando con un *Heil Hitler!* y nos relata en alemán la conexión que había existido entre América Latina y el dinero nazi. El coro de extrema derecha de esta película, formado por los personajes Pit, Pot y Put, envuelven a la protagonista, retrato perverso de Shirley Temple, con una bandera de Estados Unidos para, posteriormente, realizar todas juntas el saludo fascista. En otra escena, Shirley dibuja el grafiti de una esvástica. Motivos políticos todos ellos ligados a regímenes autoritarios que fueron aliados directos del primer franquismo.

Además de estos insertos históricos, en la parte final de *Pim, pam, pum, revolución* también se hace referencia a la situación de represión de la España del momento. Las imágenes de unas ruinas que se acompañan con el efecto sonoro de sirenas

1967: 13). La protagonista de *Pim, pam, pum, revolución* dirá en un momento del film: ‘I love Sartre, I love Godard...’.

²⁹ *La Chinoise* está llena de libros rojos de Mao. En *Pim, pam, pum, revolución* Padrós tomará este motivo pero lo convertirá en: ‘El libro Rojo con ilustraciones de Beardsley, prólogo de Maria Aurèlia Campmany y epílogo de Terenci Moix. Con un ensayo sobre la política de consumo y su relación con los cómics, en una sociedad alienada y masificada. Todo eso a precios populares o repartido gratuitamente para promocionar a los meseteros. Fabuloso ¿no?’, como dice su protagonista. Aunque en la película se dice en catalán, en el guion de la época que hemos podido consultar está escrito en castellano.

servían de metáfora audiovisual de la actualidad política en el que se encontraba el Estado español. Esta identificación entre espacio simbólico y sistema político había estado presente también en *Alice has discovered the napalm bomb*. En líneas anteriores se ha mencionado que este cortometraje transcurre en un cementerio desacralizado, un marco ruinoso que, de nuevo, es espacio-símbolo de España. Para reforzar esta idea Padrós hace que los tres protagonistas masculinos se pongan unos guantes, dos los utilizan de color rojo y el otro actor de color amarillo. Cuando se los ponen, se colocan de tal forma que entre los tres componen los colores de la bandera de España. Una referencia indirecta al símbolo estatal pues, como nos recordaba Padrós: '¡Jamás he puesto la bandera española, ¡Ni con el pollo ni sin el pollo!³⁰. Algo que contrasta con la presencia de banderas de otros países, como la de Gran Bretaña o la de Estados Unidos, que sí que se incluyen explícitamente en algunos de sus films, además de en *Alice has discovered the napalm bomb* podemos citar *Ice Cream* o *Shirley Temple Story*. En estas culturas anglosajonas las banderas habían sido asimiladas por la industria del consumo, se habían convertido en un motivo pictórico recurrente para artistas como Jasper Johns y se podían ver en vestimentas de grupos musicales como *The Who*. Algo que admiraba Padrós que era crítico con la sacralización que había de la bandera española en esos momentos³¹.

En *Alice has discovered the napalm bomb* también están representados a través de personajes arquetípicos: la política, por un supuesto chino maoísta; la estética, por el representante de la cultura hippy; y el consumo, por el personaje que lleva la camiseta de Peter Pan, referencia a la búsqueda de la eterna juventud. Tres falsos retratos que no son lo que representan, al igual que sucede con la protagonista, una Alicia que, en palabras del director: 'no podía atravesar un espejo, sale de dentro de un armario y va a parar a un cementerio que es la España muerta de los años 60'³².

³⁰ Extracto de la entrevista con Antoni Padrós celebrada el 18 de julio 2010 en Terrassa.

³¹ Como nos comentó en uno de los encuentros que mantuvimos con él: 'A mí me daba risa porque ibas a Inglaterra y había calzoncillos con la bandera inglesa y aquí la bandera es muy sagrada, no hay que tocarla ni siquiera y aun sigue siendo muy sagrada. Me pareció muy bien colgar la bandera americana y en el fondo era un tapete'. Entrevista realizada a Antoni Padrós el 18 de julio de 2010 en Terrassa.

³² Fragmento de la entrevista que se le ha realizado a este cineasta catalán el 17 de julio de 2010 en Terrassa.

El rodaje de *Shirley Temple Story*, la última película que Padrós realiza durante el marco cronológico que abarca la muestra que hemos seleccionado para esta investigación, coincide con el fallecimiento de Francisco Franco en noviembre de 1975. En este largometraje, de casi cuatro horas, reaparecen algunos de los motivos que hemos desarrollado a lo largo del presente apartado. A pesar de la muerte del dictador, Padrós apenas introduce cambios con respecto a su planteamiento original, porque, como él mismo explica: ‘ya se veía venir que se moría Franco’³³. La desaparición física del dictador fue el punto climático de un sistema político que ya apuntaba a su descomposición antes de que esta se produjese. El dilema que se le presentaba entonces a la sociedad española no era, en palabras, del historiador Borja de Riquer: ‘la continuidad del régimen o el cambio democrático. En aquellos momentos, la disyuntiva se situaba en decidir cómo debía llevarse a cabo el cambio político hacia la democracia: la reforma pactada o la ruptura. La opción de continuidad empezaba a estar claramente descartada’ (De Riquer, 2010: 753). Lo que no nos puede llevar a minimizar el papel que jugará la extrema derecha en los primeros momentos del proceso hacia el cambio democrático, como se ha visto en apartados anteriores.

En su estudio de la vida cultural durante la transición democrática, José-Carlos Mainer denominará uno de los subapartados como ‘La esperanza y el desconcierto de 1975’ (Mainer y Juliá, 2000: 103). Título afortunado que expresa el estado de la sociedad española en 1975, dominada por la incertidumbre, característica inherente a la apertura de un inestable período transicional. Es en este contexto de dudas en el que hay que entender la historia de *Shirley Temple Story*, película en la que se pone en escena de manera caricaturesca y de nuevo mediante arquetipos, la confrontación de una sociedad polarizada políticamente.

Padrós toma como punto de partida para este largometraje el anuncio de Louella Parsons, temible cronista rosa durante la etapa dorada de Hollywood, de la elección de Judy Garland para interpretar a la protagonista de la película del *Mago de Oz*. Totalmente en desacuerdo, una Shirley Temple escatológica y recalcitrantemente de derechas, inicia su viaje hacia el *país de Esmeralda* para reunirse personalmente con el *Mago de Oz*, metáforas de España y de Franco respectivamente.

³³ Entrevista con Antoni Padrós realizada el 20 de julio de 2010.

En este largometraje las contradicciones de ciertas prácticas políticas de oposición se encarnan paródicamente en el trío masculino de anarco-estructuralistas denominación que usa Padrós por la contradicción interna que resulta del choque de la estructura con la anarquía, y en el hada del *país del Rubí Rojo*. En el extremo ideológicamente opuesto encontramos al trío femenino que acompañarán a la protagonista en su viaje, formado por Pit, Pot y Put, que pertenecen a la Asociación de Hijas de Generales de Filadelfia. Si por un lado, los anarco-estructuralistas reclamarán durante el film el derecho a contar su propia historia, una estrategia de intervención que no les conduce a ningún sitio porque nunca terminaremos por conocer su relato. Por el otro, Pit, Pot y Put pretenderán la continuidad de los valores impuestos por la *moral natural* y el *orden establecido*.

Además, el realizador catalán escenifica el sufrimiento de los casi cuarenta años de represión franquista a través de un personaje sin diálogos que aparece amordazado durante la película. Todo ello configura un producto cultural que se puede entender, en palabras de Manuel Palacio, como: ‘una ficción audiovisual sobre el período y sus interrogantes’ (Palacio, 1997: 759). Incertidumbre que se plasma en la letra del tema principal de la película: ‘El país de Esmeralda será España... Pero el Mago de Oz ¿Quién será?’. Es decir, muerto Franco, lo que interesaba saber era quién desempeñaría el papel de jefe de Estado y cómo se articularía el régimen político. Finalmente, el sucesor fue el príncipe Juan Carlos de Borbón y el sistema elegido fue la monarquía parlamentaria. La *democracia burguesa* que deseaba Shirley Temple en el film de Padrós como mal menor resultó triunfante.

Padrós envuelve todo este discurso en una operación de *inversión simbólica* perpetrada con lo que Rafael Miret Jorba denominó como un ‘homenaje-sabotaje’ (Miret Jorba, 1976: 17) al subvertir los valores del musical clásico para convertirlo en un *musical terrorista*, tal como se dice explícitamente en el film, en el que suenan más de cuarenta canciones³⁴. Consiguiendo construir así un producto ‘anti-“That’s

³⁴ Según hemos podido constatar en la escaleta de sonido original que todavía conserva Padrós en su archivo. Sobre el uso de la música Rafael Miret Jorba señalará que esta va desde los temas interpretados por la propia Shirley: ‘hasta Wagner, pasando entre otros por Mae West, Rita Hayworth, Monserrat Caballé, Albinoni, Scott Joplin, Mario Lanza, Dick Powell, Bocherini, Alfredo Kraus o Nelson Eddy (los dos últimos surgen de la garganta del hada en sus intentos de seducir a la “pequeña coronela”). Músicas que se contradicen, que chocan unas con otras dinamitándose –Albinoni roto por los gorgoritos de la Temple; el “Tango de Amor”, de Rafael Medina, finalizado con la bofetada de Gilda- en irónico contrapunto con las imágenes’ (Miret Jorba, 1976: 18).

entertainment” (Miret Jorba, 1976: 145)³⁵ en el que el entretenimiento se convierte en una acerada crítica sociopolítica que nace de la fascinación por Hollywood, su iconografía y sus mitos transformados en una repulsión humorísticamente escenificada que se ancla en la realidad histórica del Estado español. En este sentido comparte Padrós el interés del *underground americano* que, como explica David E. James, reconocía a Hollywood como fuente y depósito de los mitos sociales pero también como encarnación del imperio industrial en la economía de las comunicaciones (James, 1989: 119). Tal como sucedía en la corriente de cine subterráneo estadounidense, *Shirley Temple Story* dialoga con las grandes producciones de Hollywood, de ahí que la elección para su protagonista sea Shirley Temple y no alguno de los niños cantores españoles como Joselito o Marisol. La elección de *The Wizard of Oz* (V. Fleming, 1939), film que Padrós tacha de ‘totalmente reaccionario’³⁶, como película a sabotear/homenajear refuerza esta idea³⁷.

La identificación de la figura de Franco con el *Mago de Oz* en la versión padrosiana hace alusión a la extensión de un control social detrás del cual se esconde tan solo un hombre sin capacidad o interés para resolver los problemas que le son planteados. En la propuesta de Padrós, el mago que vive en un palacio en el que suenan canciones alemanas de los años treinta, se retirará a sus aposentos al ritmo del tema musical *Cántame un pasodoble español* sin que los anarco-estructuralistas consigan llegar a su compromiso histórico y sin que Shirley interprete su deseado papel de Dorothy pero, por lo menos, se le anuncia que representará ‘a un gran país como embajadora’, referencia a la actividad diplomática que desarrolló la verdadera Shirley Temple durante su madurez. La misteriosa figura del vampiro, que introduce el cineasta catalán en esta película, se explica, como nos comentó el autor del musical, porque es ‘el sicario del franquismo, todos los ministros eran vampiros, todo lo que dependía de Franco era vampirismo, vampirizaba toda una nación’³⁸.

³⁵ Referencia irónica al tema que cantaba Fred Astaire en *The Band Wagon* (V. Minnelli, 1953).

³⁶ Extracto de la conversación que hemos mantenido con el realizador catalán el 20 de julio de 2010 en Terrassa.

³⁷ Sirva como ejemplo la alusión al campo de amapolas de la película original que Antoni Padrós convierte en un canto sobre la heroína.

³⁸ Fragmento de la entrevista que se le ha realizado el 20 de julio de 2010 en Terrassa.

Junto con hallazgos casuales, como la aparición de la obra *Espectador de Espectadores* (1972), escultura irónico-política con la Equipo Crónica parodiaba a la policía secreta franquista que estaba en una de las casas en las que Padrós rodó parte de *Shirley Temple Story*, el guion del musical padrosiano está conscientemente plagado de citas que aluden a libros, películas y canciones que sirven para completar significativamente esta ficción audiovisual. La utilización de esta maraña de referencias interpela a un espectador ‘cuyo narcisismo se ve alimentado no a través de una identificación secundaria con los personajes a la vieja usanza sino mediante el despliegue del capital cultural, un despliegue posibilitado por el reconocimiento de las referencias’, como reflexionó Robert Stam a propósito de la intertextualidad (Stam, 2001: 347). Pero al margen de la mirada a otros productos artísticos y del narcisismo intelectual que, sin duda, está presente, Padrós trufó su relato de referencias contextuales de la España del momento. Pensemos en la parada que los protagonistas hacen en el búnker durante su viaje hacia el encuentro con el Mago de Oz, referencia al sector más inmovilista del régimen, en las ‘bases USA instaladas en el país de Esmeralda’ y en la apelación a la ‘mayoría silenciosa’. Término este último, procedente de los Estados Unidos durante la etapa Nixon³⁹ que hicieron suyo los sectores favorables al franquismo para denominar una supuesta mayoría de ciudadanos que se quedarían silenciosamente en sus casas, mientras la minoría de desafectos hacía ruido en las calles, buscando así desprestigiar los movimientos sociales de oposición⁴⁰.

Sobre la relación que establece Antoni Padrós con el conflicto bélico del 36, Matías Antolín escribió que el cineasta catalán ‘se plantea políticamente el cine sin recurrir a temas como la Guerra Civil, la actuación de los maquis u otras coartadas de “compromiso”’ (Antolín, 1979: 101). Sin embargo, no es cierto que en Padrós no esté presente la Guerra Civil. En la escena final de la parte onírica de *Shirley*

³⁹ La portada del diario español *ABC* del 3 de septiembre de 1971 incluía una fotografía cuyo pie decía: ‘Manifestación contra la guerra ante el Capitolio. La fotografía es del año pasado; pero su sentido permanece vigente: la división de los norteamericanos entre contestatarios y mayoría silenciosa’ (‘Madurez y’, 1971: 1).

⁴⁰ Como se puede leer en el *ABC* del 27 de febrero de 1975, Carlos Arias Navarro, entonces presidente del gobierno, definió la mayoría silenciosa como ‘esa inmensa masa de españoles hacia los que el Gobierno siente simpatía y gratitud por la comprensión, por la asistencia y por el testimonio de adhesión que en ella encuentra en tantas cuantas ocasiones necesita de su apoyo o de acompañamiento’. A este grupo de españoles Arias Navarro les previno ‘para que su silencio no sea interpretado nunca como indiferencia, atopía o pasividad; para que no dejen que su voz sea suplantada por los demagogos o por los revolucionarios de profesión’ (‘Arias Navarro’, 1975: 26).

Temple Story, todo el mundo de Shirley resulta ser un sueño, la protagonista queda encuadrada delante de la ornamental arquitectura interior del casino de Terrassa, en la cual está inscrita la fecha del 26 de enero 1939. Padrós incluye esta referencia porque es el día en el que entraron en su ciudad natal las tropas de los sublevados⁴¹.

Estas alusiones al conflicto bélico no protagonizan el argumento ni determinan el recorrido narrativo, por otra parte bastante desestructurado, sino que se integran como fondo en el periplo vital de Shirley. Sin embargo, desempeñan un papel importante en la hermenéutica de esta obra. La inscripción de la fecha actuaba en un plano local, era uno de los testimonios que todavía se conservaba sobre la complicidad que hubo entre parte de la burguesía de Terrassa, la ciudad catalana en la que transcurre la vida de Padrós, y el régimen triunfante. Por otro lado, el comentario de la noticia del final del conflicto caricaturizaba a los mitos de la guerra civil española que se generaron derivados de la propaganda profranquista⁴².

Todos estos motivos políticos, junto con los religiosos y los sexuales que hemos mencionado, se ponen en escena configurando unas representaciones planteadas con vocación provocadora. Para Raoul Vaneigem, cuyas reflexiones influirán en el realizador que es protagonista del presente caso de estudio, el ‘verdadero escándalo reside en el rechazo del espectáculo, en su sabotaje’ (Vaneigem, [1967] 2008: 156), Por eso, Padrós termina desvelando el artificio de la ficción. El final de *Shirley Temple Story* es un primer plano sostenido de Rosa Morata que se quita la peluca que la caracterizaba como Shirley y muestra su pelo natural mientras se queda mirando fijamente y en silencio al espectador.

⁴¹ De manera más explícita, conocemos el final del conflicto gracias a la lectura que hace del periódico *La Vanguardia* la señora Pot: ‘Debería apeteceros que os contase una maravillosa Spanish notice, en donde se dice, queridas amigas, que la guerra ha terminado y que han sido expulsadas de Barcelona todos los judíos marxistas. ¡Ahh! Mujeres violadas, eran maltratadas por las huestes del malvado doctor Negrín. ¡Qué horrible! ¿verdad?. Dios quiera que esta dolorosa experiencia haya servido para algo y que desde ahora en adelante todos seamos de derechas. Por aquí en Filadelfia todos somos de derechas ¿verdad?’

⁴² En las conversaciones que hemos mantenido con Antoni Padrós recordaba como el título original de *Swedenborg* iba a ser *18 de julio*, algo que tenía una doble connotación pues hacía referencia tanto al día del rodaje como a la fecha del triunfo del bando nacional. Finalmente, Padrós desechó ese título que hubiese sido demasiado problemático.

El escándalo fuerza los límites del discurso y no podrá ser asumido por el poder si no renueva los marcos de lo enunciable. Esta es una de claves para entender el pensamiento político de la obra Padrós. En ella refleja una actitud contrahegemónica en la que lo doctrinal no tiene lugar. Las reminiscencias situacionistas del realizador catalán le hacen atacar a los que como Walter, el personaje de *Lock-out*, recitaban *El Capital* de Marx como si de un texto religioso se tratase⁴³, cuando en realidad era el único recuerdo que le quedaba de la sociedad de consumo⁴⁴, un disolvente saludable, como escribe Vaneigem, para la radicalidad de textos como este (Vaneigem, [1967] 2008: 136)⁴⁵. También *Els Porcs*, un cortometraje concebido como divertimento, aunque nace de la anécdota de un estudiante de Ohio que fue condenado a permanecer tres horas en una pocilga para que aprendiese a diferenciar entre un cerdo y un policía, puede ser leído como una desmitificación de la figura del líder⁴⁶. Pero el principal enemigo de Padrós y contra el que dirigía su afán desestabilizador eran los inmovilistas. Aquellos que defendían la doctrina moral que había oficializado la legalidad vigente, porque el cineasta catalán proponía que por encima de esta tiene que estar la libertad de decisión del individuo⁴⁷.

Aunque alejadas de la cinematografía militante, se puede decir que las representaciones de los films de Padrós adquirieron un valor político insertados dentro del contexto legislativo y moral del tardofranquismo. En este sentido, podemos afirmar que poner en escena los diferentes aspectos que se han tratado a

⁴³ Walter literalmente recita *El Capital* como si se tratase de un canto religioso, con lo que se trasmite un efecto humorístico derivado de la contradicción ideológica que esto implica.

⁴⁴ En la película Walter dirá: ‘A mi huida quemé una biblioteca pública milagrosamente solo se salvó *El Capital*, desde entonces lo llevo conmigo. Es el único recuerdo que me queda con la sociedad de consumo’.

⁴⁵ La cita completa es: ‘Las antologías están llenas de textos de agitación; los museos de llamamientos a la insurrección; la historia los conserva tan bien en el jugo de su duración que nos olvidamos de verlos o de oírlos. Y es justamente aquí donde la sociedad de consumo actúa frecuentemente como un disolvente saludable’ (Vaneigem, [1967] 2008: 136)

⁴⁶ La sinopsis que incluye sobre esta obra en su página web dice simplemente: ‘Desmitificación del líder’. <http://www.tonipadros.com/> Información recuperada el 4 de diciembre de 2015.

⁴⁷ Tal como se expresa en la letra de la canción que canta Rosa en *Lock-out*: ‘Cada día al despertar, siento que la libertad penetra en mi sangre, de felicidad, tengo que gritar. Hoy y todos los días, yo pienso vivir así sin las opresiones que tanto me hicieron sufrir. Si quieres ser libre, no respetes ni te ajustes a catecismos ni embustes. Cada día al despertar, coge tú la libertad. Ya sabes que bajo el poder del salario, no existe el amor solo el sudario’.

lo largo de este análisis sobre la transgresión en el ámbito de la enunciación discursiva fue también una forma de hacer política.

8.3. La transgresión en el ámbito de las condiciones simbólicas institucionales de producción discursiva

Desde su formación como cineasta Padrós no participó en la dinámica oficial de la pedagogía cinematográfica. No tomó clases en la EOC en Madrid, sino que se formó en la Escola Aixelà en Barcelona de la que Matías Antolín lo considera el 'máximo exponente' (Antolín, 1979: 100). Esta experiencia docente, que se ha mencionado en apartados anteriores, implicó a un sector muy crítico con las propuestas culturales institucionalizadas por el franquismo. En un documento conservado en la Filmoteca de Catalunya, elaborado a modo de comentario de la propuesta para la elaboración del curso cinematográfico 1968-1969 de Aixelà se puede leer que su objetivo era formar 'poetas del cine que politizan a través de un oficio bien aprendido o, cuando menos, a través de un lenguaje audiovisual correcto' (Doc. 11). Enrique Vila-Matas la definió en la época como 'un centro de promoción del cine de autor' (Vila-Matas, 1969: 7).

Nacida como una alternativa a la enseñanza oficial de cine, sin proporcionar un título oficial, la Escola Aixelà facilitaba material de filmación en formato subestándar para que sus alumnos realizasen prácticas cinematográficas. En la documentación que se conserva en la Filmoteca de Catalunya se puede observar una planificación curricular que originalmente estaría pensada para tres cursos⁴⁸ y el horario nocturno de sus clases⁴⁹. Esto último permitía la posibilidad de que Antoni Padrós, incorporado a esta escuela en el curso 68-69, pudiese compatibilizar su asistencia con el trabajo que realizaba por las mañanas en un banco. Sin embargo, su tiempo limitado por estas obligaciones laborales hizo que no participase activamente ni en las asambleas ni en las filmaciones colectivas que se llevaron a cabo y en las que se implicaron otros compañeros de Aixelà, como la mencionada *Poetes Catalans*. El

⁴⁸ Archivo de Filmoteca de Catalunya, Carpeta 'Centres d'ensenyament, Barcelona: Aixelà'.

⁴⁹ De acuerdo con la documentación que se conserva en la Filmoteca de Catalunya las clases del curso 68-69 comenzaban a las 19:45, se estructuraban en tres bloques y el último se iniciaba a las 21:15. Los días que tenían lugar eran los lunes, miércoles y viernes. Algunos de los jueves se reservaban para proyecciones y los sábados para las prácticas, pero estas convocatorias de jueves y sábados no eran regulares, es decir, no se convocaban todas las semanas sino bajo previo aviso. Archivo de Filmoteca de Catalunya, Carpeta 'Centres d'ensenyament, Barcelona: Aixelà'.

coordinador de la filmación, Pere Portabella, fue también profesor de Aixelà y Padrós lo destaca como el que más influyó en su obra⁵⁰.

La Escola Aixelà tenía un cuerpo docente del que otro de los profesores en la experiencia, Miquel Porter Moix, destacó su carga ideológica predominantemente catalanista y de izquierdas (García Ferrer y Martí Rom, 2000: 49), aunque Román Gubern, también docente allí, llamó la atención de su variedad ideológica dentro del antifranquismo y señaló que se inició sin un diseño subversivo previo⁵¹. En la entrevista realizada a Pere Portabella para esta tesis doctoral, en la que se mostró muy crítico con las escuelas de cine⁵², este recordaba su implicación desde su aspiración no de dar clases, en sus propias palabras 'la cosa no estaba para clases'⁵³, sino de convertir su intervención en una asamblea participativa en la que presentar aspectos relacionados con el cine 'como instrumento que puede ser útil para la lucha ordinaria'⁵⁴ y discutir sobre las prácticas de los estudiantes. Román Gubern, recuerda que 'cuando se produjo Mayo de 68 en París esto contaminó a la escuela'⁵⁵ y apuntaba hacia Portabella como introductor del 'espíritu del Mayo del 68' en Aixelà⁵⁶. Según comentó Portabella: 'Pedí que no se pagara matrícula ni se diera titulación, como un acto en contra de las convenciones académicas' (Parcerisas, 2001: 87).

Muestra documental de las afinidades ideológicas de los estudiantes de la escuela es el texto 'A modo de manifiesto-propuesta del grupo XIII'. En él se deja claro que estos alumnos no deseaban acceder al cine profesional tal cual estaba concebido en ese momento. El manifiesto-propuesta termina con la siguiente proclama: '¡POR UN CINE ADECUADO A UNA NECESARIA Y URGENTE TRANSFORMACIÓN SOCIAL' (Romaguera y Soler, 2006: 142). Era noviembre de 1968 y resulta evidente

⁵⁰ Como afirma Padrós, Pere Portabella fue quien le 'enseñó lo que era un *raccord* para después poderlo olvidar pero lo esencial se tiene que conocer'. Fragmento de la entrevista que se le ha realizado a Padrós en Madrid el 29 de enero de 2010.

⁵¹ Entrevista realizada a Román Gubern en Barcelona el 7 de marzo de 2014.

⁵² 'Para mí las escuelas de cine son un desastre porque te enseñan a hacer lo que ya está hecho'. Entrevista con Pere Portabella el 28 de agosto de 2014.

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Ídem.

⁵⁵ Entrevista realizada a Román Gubern en Barcelona el 7 de marzo de 2014.

⁵⁶ Ídem.

el cariz rupturista que asumen los autores del texto. Por supuesto, poco queda plasmado de esta ideología revolucionaria en los medios que le son contemporáneos. Incluso José María Caparrós Lera, en un texto publicado en la revista *Mundo* en 1970, refiriéndose a esta experiencia docente resaltaba que: 'los organismos oficiales nunca miraron con malos ojos a la Escuela de Cine de Barcelona, sino al contrario' (Caparrós, 1970: 54).

Llorenç Soler ha escrito también sobre esta iniciativa dando de ella un balance positivo: 'Se llegaron a realizar varias películas, como prácticas del alumnado, y en sus filas formaron algunos de los cineastas que luego destacaron en la marginación' (Romaguera y Soler, 2006: 129). En su texto Soler apunta hacia las herencias de la experiencia de Aixelà en una nueva iniciativa 'más rupturista, más abierta a la experiencia autogestionaria y mucho más anticonvencional en los métodos de enseñanza' que tuvo lugar en el Institut de Teatre, destacando el protagonismo de Portabella (Romaguera y Soler, 2006: 130). De este período Portabella subrayó su cariz político y asambleario que aumentó en esta nueva etapa:

Acepté [se refiere a dar "clase" en el Institut de Teatre] durante un curso y convertí aquello en una constante asamblea. Se hablaba de cine desde una óptica crítica con el propio medio. Salían de allí creyendo en la desmitificación de la técnica y en la artesanía como un elemento más asequible y accesible a la gente. Por otra parte, se percibía un olor a cambio, un olor de especificidad de una práctica y lucha antifranquistas. (Parcerisas, 2001: 87).

En su relato sobre la experiencia del Institut del Teatre, Llorenç Soler, que estuvo implicado en esta iniciativa, localizó las causas de su final en las tensiones que estos métodos docentes renovadores provocaron en la institución: 'Las fuerzas rectoras del Institut pronto se apercebieron del *patinazo* y empezaron a ver no con buenos ojos una experiencia tan abierta y –según sus criterios didácticos– tan poco disciplinada. En consecuencia, decidieron dar el cerrojazo con tan solo un curso de existencia, 1972-1973' (Romaguera y Soler, 2006: 130).

Antoni Padrós, que fue uno de los estudiantes de Aixelà que asistió también al Institut de Teatre, se mostró crítico con las derivas de la segunda experiencia que, en su opinión, supuso 'el declive total de la historia que iniciamos en Aixelà' por la predominancia de las discusiones teóricas sobre el aprendizaje práctico⁵⁷. Algo que

⁵⁷ Ambos extractos de la entrevista que le hemos realizado el 16 de julio 2010 en Terrassa.

provocó que Padrós fuese perdiendo interés en este tipo de propuesta. A pesar de esta discrepancia final, la participación en estas experiencias de pedagogía alternativa tuvo un inequívoco saldo positivo para la carrera de Antoni Padrós pues le sirvió para asentar los conceptos cinematográficos y para ampliar su perspectiva teórica. Pero, sobre todo, durante su etapa como estudiante en la Escola de Aixelà, Padrós pudo llevar a cabo cortometrajes desarrollados como PFT que contaron con el apoyo logístico del centro de formación⁵⁸. El primero de ellos fue *Alice has discovered the napalm bomb*, después de ser votado en asamblea tras una presentación pública del guion hecha por el propio Padrós. Dentro de su proceso de formación también entraron *Pim, pam, pum, revolución* e *Ice Cream*. Este cineasta catalán todavía conserva en su biblioteca particular algún ejemplar de la bibliografía que le mandaban leer los profesores de la escuela⁵⁹ y en sus películas se pueden rastrear irónicas referencias a Pere Portabella⁶⁰, un nuevo homenaje/sabotaje que en este caso se perpetraba contra quien había sido su maestro.

En cuanto a su práctica fílmica, el hecho de que Padrós optase por transgredir los controles administrativos tenía sus consecuencias a todos los niveles. Dentro del marco de la producción el director catalán no podía optar a ningún tipo de ayuda oficial, así que la financiación de sus obras provenía del trabajo que ejercía como empleado de banca. Algo que le llevaba a economizar la duración del rodaje al máximo y desplazarlo a jornadas que siempre estaban vinculadas a los períodos estivales o de ocio que le dejaban sus obligaciones laborales. En el caso de los

⁵⁸ Archivo de Filmoteca de Catalunya, Carpeta 'Centres d'ensenyament, Barcelona: Aixelà'.

⁵⁹ Como la *Historia de las teorías cinematográficas* de Guido Aristarco, uno de los títulos que se incluyen en el documento donde se recoge la bibliografía de la Escola Aixelà dentro de la parte teórica. Archivo de Filmoteca de Catalunya, Carpeta 'Centres d'ensenyament, Barcelona: Aixelà'.

⁶⁰ El personaje que interpreta Rosa Morata en *Dafnis y Cloe* dirá mientras está azotando con un látigo a su compañero: 'Si al menos estuviera Portabella...'. Una alusión más corrosiva es la que se produce en *Lock-out* cuando se interrumpe el avance de la narración para incluir un *sketch* en el que Paco diserta sobre pájaros colocándose como vértice de una composición piramidal en los extremos de cuya base están Rosa y Walter comiéndose un yogurt. Esta escena acaba con el rótulo de 'Políticese con Danone' en referencia al compromiso político de Portabella cuya familia es una de los propietarias de esta empresa de alimentación. Alusión que, según relata Padrós, no le hizo gracia a Portabella, como incluyen García Ferrer y Martí Rom en su libro dedicado al cineasta que es objeto de estudio de la presente investigación (García Ferrer y Martí Rom, 2004: 30). Junto a estas, también se puede ver una tercera referencia en la película *Els Porcs* cuando durante el transcurso de la misma sale un personaje tapándose la cara con la careta de Christopher Lee, actor que había participado en dos películas de Portabella: *Vampir-Cuadecuc* (1970) y *Umbracle* (1972).

largometrajes lo que provocaba esta situación era que el proceso de filmación se prolongase durante meses.

La precariedad se traducían también en la utilización de formatos como el 16 mm. que para más inri en sus primeros trabajos era material pasado de fecha que le proporcionaba Aixelà, escuela que en ocasiones también le prestaba la cámara para filmar. Posteriormente, cabe subrayar el uso que hace del negativo de sonido como soporte para la filmación de exteriores, idea que toma de las experiencias cinematográficas previas que había realizado Pere Portabella. El principal motivo para que usase 'el negativo de sonido para exteriores, sin apenas repetir tomas, aprovechando hasta el último metro de película' (Bonet y Palacio, 1983: 29) fue fundamentalmente económico. Sin embargo, de este modo de hacer deriva una imagen muy contrastada⁶¹ que, junto con los equívocos actorales que entorpecían la transparencia narrativa, se convirtió en uno los *estilemas* más característicos de una *padrosiana* estética de la imperfección.

La escasez de recursos también afectó, entre otras cosas, a la selección de lugares de rodaje⁶² y al uso de los movimientos de cámara. Además, aunque las películas de Padrós contaban con una planificación previa, este no dudó en tomar decisiones durante el proceso de posproducción con el fin de mejorar la significación de lo rodado o para adecuar las posibilidades sonoras a la realidad del rodaje. No obstante, por lo general, estas desviaciones de lo previsto se integraban de forma consciente en las películas como testimonio de la precariedad en la que habían sido llevadas a cabo.

⁶¹ Próxima al expresionismo que aparece acentuada en películas como *Lock-out* o en *Shirley Temple Story* porque los protagonistas llevan además el rostro pintado de blanco, algo de lo que se servía también para transmitir la sensación de máscara y diluir la identidad individual de los personajes. Ante la pregunta de por qué había decidido que los actores pintasen sus caras de blanco, Padrós nos respondió que: 'Porque se integran, pierden el cutis, pierden la cara, son máscaras. Cuando uno pierde su identidad es una máscara de sí mismo, entonces es un poco la máscara de sí mismo. Cuando pierdes la identidad y decides que a lo que has optado no sirve para nada pues no eres tú, eres otro'.

⁶² Con respecto a los espacios interiores elegidos suelen ser el propio estudio del artista o alguna casa o apartamento en la que consigue que le dejen rodar. También utiliza como escenario el casino de Terrassa para filmar parte de *Lock-out* y de *Shirley Temple Story*, con lo que consigue una suntuosidad de interiores a la que no podría aspirar con tan pocos medios para la producción. En los espacios exteriores predominan las ruinas, los descampados, los cementerios y los vertederos cuya elección deriva tanto de la connotación simbólica que hemos mencionado en líneas anteriores como de la búsqueda de lugares en los que poder llevar sus ideas a escena sin tener problemas con las autoridades.

Antoni Padrós tampoco contaba con presupuesto para contratar a actores profesionales, así que utilizaba para ello a conocidos o amigos. De este modo, se puede hablar que su cine salió adelante también gracias a un tejido de complicidades aunque estas afinidades no se sostenían en este caso en una militancia política común. Este entorno no profesional dificultaba todavía más las condiciones de rodaje⁶³. La precariedad condicionó también la toma decisiones *a posteriori* sobre lo ya rodado introduciendo elementos explicativos que no estaban previstos⁶⁴ o adecuando las posibilidades sonoras a la realidad de la producción⁶⁵. Por supuesto, tampoco contaba con material técnico que estuviese específicamente preparado para el movimiento de cámaras así que optaba por medios rudimentarios con los que conseguía un efecto similar⁶⁶. El proceso de montaje no se libraba de esta carencia de recursos y apenas se desechaba el material filmado⁶⁷.

A nivel de planificación previa, si bien esta era flexible y podía ser modificada, hay constancia documental de la elaboración de storyboards, como en *Lock-out*, guiones y escaletas, con indicaciones de los efectos sonoros. Aunque, como ya se ha mencionado, estos planes son flexibles y Padrós integra conscientemente las dificultades de producción que aparecían durante el transcurso de sus películas como testimonio de la precariedad en la que habían sido llevadas a cabo. De esta forma, las obras se configuraban también estéticamente con las dificultades que habían aparecido durante el transcurso de la producción desmitificando, como él

⁶³ Algo que queda claro en la sustitución durante *Lock-out* del personaje de Walter por un *Walter sustituto*, debido a que el actor que lo interpretaba no había podido ir ese día, algo que se nos anuncia explícitamente en la película.

⁶⁴ En *Swedenborg* hay un momento en el que Rosa Morata abre el armario y se tapa los pechos. Gesto que no le gustó al realizador catalán porque se supone que en ese instante la actriz está sola en su casa, así que para maquillarlo añadió una frase en over que decía ‘tengo la seguridad de que alguien me está observando, me vestiré con rapidez, sí, sí, me vestiré para ir a cenar’, que no estaba prevista en el guion original.

⁶⁵ En *Lock-out*, película en la que reduce a una presencia residual la sonorización en directo durante los cuarenta últimos minutos del filme, porque el sonido era de pésima calidad, y acude a efectos sonoros y a músicas que añade durante el proceso de posproducción.

⁶⁶ Como sucede en la trágica celebración de *Lock-out* en la que marcó en el suelo el movimiento que deseaba conseguir visualmente, un travelling que realiza gracias a la utilización de una silla de ruedas en la que iba sentado el cámara Josep Gusi y que desplazaba el propio Padrós siguiendo las líneas que había trazado.

⁶⁷ Esta precariedad también provocó que se tuviera que repetir el rodaje de *Ice Cream* con ‘los mismos planos dos domingos, un domingo por la mañana salió oscura porque estaba nublado y no teníamos ningún foco que disimulara detrás de una cortinas, en fin (...) la película en si se volvió a rodar exactamente igual la semana siguiente el domingo por la mañana (...)’. Entrevista realizada en Terrassa el 18 de julio de 2010.

mismo comenta, 'un poco todo ese trascendentalismo que pulula alrededor del cine' (Caparrós Lera, 1983: 30). Ligando así su praxis fílmica con aquellas prácticas artísticas conceptuales en las que se insistía sobre la importancia de evidenciar los procesos de la creación.

8.4. La transgresión en el ámbito de la recepción y reconocimiento discursivo

Dentro del Estado la exhibición de las películas de Antoni Padrós solo tuvo lugar en proyecciones particulares, librerías de signo progresista (La Oca, 1970: 29), eventos cinematográficos alternativos como las *Jornadas de Cine Independiente* celebradas en Madrid en enero de 1972, o, excepcionalmente, en galerías de arte (VV.AA., 2008: 234).

Junto con estos espacios merece ser subrayado el de la órbita cineclubística. En *Crònica d'una mirada*, J. M. Martí Rom comenta que: 'Nosotros, desde el Cineclub de Ingenieros se puede decir que fuimos un poco los que lanzamos a Padrós en aquella época. Padrós se conocía muy escasamente y nosotros cada año, dos veces al año, pasábamos las películas de Padrós'⁶⁸. En una pequeña reseña que aparece en *La Vanguardia Española* del 23 de abril de 1970 se anuncia para el día siguiente la exhibición de obra fílmica de Padrós dentro de un ciclo de cine independiente organizado por este cineclub y celebrado en el local de las Escuelas Pías de Balmes ('Los cineclubs', 1970: 53). Por los catálogos que editaba el CCI en los que incluían un completo dossier sobre el cineasta, queda constancia de que en 1973 se proyectaron películas de Padrós ('Programación 1972-1973', 1973: 5-6). Algunas de sus películas se volverán a pasar también en enero de 1974 ('Programación 1973-1974', 1974: 19). En estos ámbitos fue en los que se empezaron a conocer sus obras audiovisuales.

Dentro del Estado, pero insertado en el relato más general de la historia del arte, resulta destacable la selección de algunos de los trabajos del autor de *Ice Cream* para la programación cinematográfica de los *Encuentros 72*, que se celebraron en la ciudad de Pamplona en el año al que se hace referencia en el título del evento. Estos *Encuentros!* trajeron a primer plano las prácticas artísticas conceptuales

⁶⁸ Quinto episodio de la serie documental *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

concebidas desde una expansiva óptica transdisciplinar con una magnitud y medios que resultaban inéditos en el contexto español. Los encuentros llegan incluso a contar con la presencia de John Cage, artista experimental cuyos trabajos ayudaron a sentar las bases de los nuevos comportamientos artísticos que se desarrollaron desde la década de los cincuenta.

Con respecto a la relación de las películas de Padrós con los *Encuentros 72* hay un hecho que llama especialmente la atención, sus trabajos no se incluyen en la programación del catálogo original (VV. AA., 1972a). Dos años después, Javier Ruiz y Fernando Huici⁶⁹, escribieron el libro *La comedia del arte*, que nació con el objetivo de mostrar lo sucedido en Pamplona durante los días que duró este evento. En él afirman que: 'Dos películas de Padrós fueron seleccionadas para los Encuentros, y rechazadas más tarde por cuestiones de censura' (Ruiz y Huici, 1974: 296). Aspecto en el que vuelve a incidir Vicente Benet en su estudio sobre la exhibición cinematográfica y videográfica de los encuentros de Pamplona. Así, refiriéndose a Antoni Padrós escribe que: 'Sus películas aunque remitidas, no llegaron a ser proyectadas' (Díaz Cuyás, 2009: 182).

Durante el transcurso de los accidentados *Encuentros 72* algunas de las obras fueron censuradas. El caso más conocido de prohibición en lo que se refiere a obra pictórica es el de *El proceso de Burgos*, trabajo del pintor Dionisio Blanco realizado durante los años 1970 y 1971 (Díaz Cuyás, 2009: 132). En señal de protesta, Agustín Ibarrola tapó el friso con el que participaba como señal de denuncia de la situación política en la que se desarrollaba el evento (Díaz Cuyás, 2009: 127). Tampoco se pudo exhibir entero el ciclo de *Anti-cine* de Javier Aguirre porque se impidió el pase de la obra *Che, Che, Che* (1967-1970) (Díaz Cuyás, 2009: 177).

De la situación de *avispero* político en la que se llevaron a cabo los *Encuentros de Pamplona* dan cuenta, además de esta actividad represora, los dos atentados bomba de ETA que se produjeron durante su transcurso⁷⁰ y el malestar del PCE

⁶⁹ El crítico artístico Fernando Huici interpretó al personaje del *Observador* en *Lock-out* y es co-guionista de este film y de *Shirley Temple Story*.

⁷⁰ En el artículo de Francisco Javier San Martín 'Pamplona 72, fase final de un desencuentro' se pueden leer las referencias que aparecieron en *Hautsi*, boletín interno de ETA, sobre el encuentro, como por ejemplo: 'Si no hemos conseguido suspender los Encuentros, sí hemos conseguido radicalizar las posturas. Así hemos podido comprobar qué artistas están al servicio de la burguesía y

por la censura de la obra plástica de Dionisio Blanco. Así, como escribe José Díaz Cuyás, comisario de la muestra que el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía le dedicó a los Encuentros de Pamplona en el año 2009, entre los detractores de su celebración estaban: 'la extrema derecha, ETA, el entorno intelectual del PCE, un sector de la Asamblea de Artistas Vascos, Oteiza como portavoz de la Escuela de Deba, desde Cataluña el círculo de Tapiès y Pere Portabella...' (Díaz Cuyás, 2009: 36).

Al contrario de lo que había sucedido con otros artistas catalanes como Antoni Tapiès, Joan Miró y Pere Portabella⁷¹, que decidieron no estar en los encuentros, Antoni Padrós sí que aceptó participar con *Pim, pam, pum, revolución* e *Ice Cream*, pero se prohibió la exhibición de ambas. Es probable que, por este motivo, se repitió el pase de las películas de Meliès el 2 de julio a las 11:00 en el cine Príncipe de Viana de Pamplona, a pesar de que ya habían sido proyectadas la tarde del 28 de junio a las 17:00 en ese mismo lugar, en vez del programa donde podrían estar incluidas las obras de Padrós⁷². Preguntado por estas cuestiones, este cineasta que no estuvo físicamente en la capital Navarra durante *Encuentros 72*, afirma no saber más que el hecho de que sus proyecciones fueron prohibidas⁷³.

En otras ocasiones, las películas de Padrós padecieron intervenciones policiales o presiones de grupos políticos, como deja constancia el mensaje que el Partido Español Nacional Socialista envía al Cineclub Mirador en la que se les amenazaba con un explícito: 'SI PROYECTAIS LA PALICULA [sic.] DE PADRÓN [sic.] OS

quiénes a favor de una cultura popular' (Díaz Cuyás, 2009: 137).

⁷¹ Resulta interesante como Portabella explica su negativa a participar: 'En 1972 me negué a ir por razones políticas... No tiene nada de sorprendente que una propuesta como "Encuentros de Pamplona" no me interesara (...) Los Encuentros se plantearon como una fiesta/feria, como si aquí no pasara nada. Fue un proyecto "social" en función de los intereses de unos grupos muy ligados al sistema y por lo tanto al régimen, así que decidí no acudir. Tampoco estuvieron Miró ni Tapiès, entre otros, y algunos no fueron por solidaridad con nosotros. Fue una postura razonada, porque en cualquier situación, con una dictadura o sin ella, los sistemas conservadores más sensibles, con poder económico y político, tienen aspiraciones de organizar actos como estos, artísticos, por su valor de cambio'. (Díaz Cuyás y Pardo Salgado, 2004: 59).

⁷² Así se indica en el catálogo de la exposición que comisarió Díaz Cuyás sobre *Encuentros 72*. En este libro se habla de la posibilidad de que 'una de las razones por las que se volvió a proyectar la obra del cineasta francés fuera la censura de las películas programadas de Antoni Padrós' (Díaz Cuyás, 2009: 203).

⁷³ Desconocimiento sobre lo sucedido que Padrós resume diciendo que su participación en Pamplona fue 'totalmente virtual'. Entrevista realizada en Terrassa el 16 de julio de 2010.

INCENDIAMOS EL LOCAL ¡¡VOLVEREMOS!!⁷⁴. Matías Antolín relató las amenazas que sufrió Padrós después de la exhibición de sus films en el Cine Club Avance de Barcelona (Antolín, 1979: 102) y José María Caparrós Lera mencionó la prohibición a la que fue sometida la obra de este cineasta en 1970 durante el // *Festival Internacional de Cine en 16 mm. de San Sebastián* (Caparrós Lera, 1983: 70). Durante la transición democrática, Antoni Padrós afirmó que la película que se secuestró en San Sebastián fue *Pim, pam, pum, revolución* (Bonet y Bufill, 1978: 54) y que nunca le devolvieron la copia. Al no ser el único caso de prohibición, en el transcurso del evento donostiarra fueron los propios autores los que boicotearon mayoritariamente las proyecciones en señal de protesta (García Ferrer y Martí Rom, 2004: 32). En el catálogo del CCI también podemos leer que *Swedenborg* fue anunciada en los programas del Festival de Benalmádena en 1971 'para ser retirada a última hora' ('Antoni Padrós', 1974-1975: 9).

En cuanto a la distribución, las obras del autor de *Lock-out* circulaban de manera marginal en el interior del Estado aunque la aparición en 1974 de la Central del Curt, experiencia de la que hemos hablado en apartados anteriores, y la inclusión de las películas del cineasta de Terrassa dentro de su catálogo, supone un importante salto cuantitativo para la circulación de las mismas. Gracias a la labor de esta distribuidora marginal hay un aumento de la exhibición de las obras padrosianas. Además, entre los dossiers que editó la Central del Curt en 1974 y 1975, Martí Rom, destacó el de Pere Portabella y el de Antoni Padrós como los más importantes por su amplitud (Martí Rom, 1994: 10) lo que ayudó a un mejor conocimiento de ambos. Durante la transición democrática, Padrós terminará desvinculándose de esta iniciativa por el desgaste material que van sufriendo las copias de sus películas.

A pesar de esta circulación minoritaria, un sector de la crítica especializada se ocupó de escribir sobre sus películas. Las PFT de Padrós se vincularon a un 'cine con vocación *underground*, utilizado este término con las connotaciones que ha tenido en el movimiento contracultural norteamericano, a contrapelo de intereses mercantiles y de exigencias espectaculares' (Gubern, 1979: 177). El término de *cine underground* se utilizaba aplicado a cineastas estatales gracias a revistas como

⁷⁴ El documento se conserva en el archivo personal de Antoni Padrós.

Nuevo Fotogramas en la que Enrique Vila-Matas reflexionó sobre ‘El boom del “Underground”’ en el año 1969. Más que en las proximidades formales, ‘muchos de ellos de underground no tienen nada’ escribió Vila-Matas (1969: 6) el escritor catalán establecía en este artículo un nexo de edad y se centraba en creadores que en ese momento tenían entre 20 y 25 años, con las excepciones de Pere Portabella y Carlos Durán a los que también incluye en su lista. Margen de edad que no era del todo correcto porque pensemos que en ese año Padrós ya superaba la treintena.

La juventud se había consolidado en el tardofranquismo como uno de los focos de desestabilización, bien a través del asociacionismo, el gran ejemplo es el activismo estudiantil, pero también desarrollando formas emergentes de prácticas sociales cuestionadoras de los órdenes establecidos. El análisis del cine de Padrós desde ámbitos problemáticos de la enunciación discursiva ha servido para evidenciar su carácter desestabilizador. Padrós reflejó las nuevas temáticas que el cineasta y crítico Albert Alcoz ha identificado con el *cine underground* como ‘la revolución sexual, las drogas, la libertad de expresión, la música pop, el movimiento *hippy* y los nuevos comportamientos artísticos’ (Alcoz, 2008: 34). Estas actitudes cercanas a las políticas de la subjetividad emergentes en las derivas del 68 y que lo acercaban a posiciones anarquizantes, chocaban con los modos de entender la política de las propuestas de transformación colectiva promulgadas por las organizaciones comunistas españolas. Discrepancias ideológicas que se traducen también en diferencias a la hora de entender la cinematografía, como se verá en líneas posteriores.

Entre los cineastas que cita Vila-Matas está Antonio Maenza, al que define como el ‘autor de la obra más coherente del cine “underground español”’ (Vila-Matas, 1969: 7). Soler habló de Antonio Maenza como el ‘enfant terrible *del cine marginal*’ (Romaguera y Soler, 2006: 63) y escribió sobre su actividad creadora que: ‘Su postura y sus métodos lograban encajar entonces en las propuestas de la Internacional Situacionista. Y eso era un viraje sideral para quienes se encontraban amordazados, aislados, enmudecidos, bajo una despiadada dictadura militar’ (Romaguera y Soler, 2006, 63).

Desde un ámbito de enunciación similar al de Padrós, Maenza fue uno de los cineastas que apostó en sus películas por filmar las conductas sexuales con mayor

explicitud. Aunque podemos ver inquietudes comunes entre ambos, las primeras obras que todavía se conservan de Maenza⁷⁵ buscaban actuar de manera activa en la vida cotidiana a través de acciones filmadas. De los motivos que aparecen en los films del cineasta aragonés se deduce también un interés por la política de forma indisciplinar rechazando la jerarquía de las organizaciones⁷⁶. Llorenç Soler escribió que: ‘Solo el referenciado Maenza puede compararse en pasión de cine y en verdad a este singular personaje que es Padrós. Ambos viajaron a tumba abierta por las escarpadas laderas de la marginalidad. Tiempo más tarde, ambos sucumbirían en el empeño’ (Romaguera y Soler, 2006: 68). Preguntado sobre su posible conocimiento de Antonio Maenza, Antoni Padrós afirmó lo siguiente: ‘No, yo solo conocí a Maenza a través de Portabella que me hablaba de Maenza, que había rodado una película de Maenza pero yo nunca vi nada de Maenza, nunca conocí jamás a Maenza y toda mi vida he arrastrado el nombre de Maenza, sin haberlo conocido ni saber que cine hacía’⁷⁷.

Dentro del universo político del antifranquismo, el cine de Padrós era ideológicamente heterodoxo lo que hizo que no encajase bien en determinados sectores críticos afines a la izquierda. En el mencionado libro *Cine español: Algunos materiales por derribo*, Carlos y David Pérez Merinero, lo reconocían irónicamente como ‘el autor (?) más alabado y ensalzado’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 32) del cine independiente barcelonés para después denunciar el ‘carácter burgués, adolescente, narcisista (en sentido peyorativo) y sin interés de su cine (?)’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 32). Sus dardos apuntaron también hacia la

⁷⁵ Las obras de Antonio Maenza llegan hasta nosotros gracias al trabajo de investigación que realizaron Pablo Pérez Rubio y Javier Hernández Ruiz rastreando la posible existencia de una filmografía maenziana que se creía perdida. Localizaron copias que identificaron con *Orfeo filmado en el campo de batalla* (A. Maenza, 1968-1969) y el último montaje de *El lobby contra el cordero* (A. Maenza, 1967-1968). En el archivo de Pere Portabella también apareció material relacionado con *Hortensia/Béance* (A. Maenza, 1969). Tras estos hallazgos, las reflexiones de Pérez y Hernández sobre Maenza dieron lugar al libro *Maenza filmando en el campo de batalla* (Pérez Rubio y Hernández Ruiz, 1997).

⁷⁶ ‘La revolución la hacen los revolucionarios con o sin partido (Fidel Castro)’ se puede leer en un cartel en *El lobby frente al cordero*. De ahí sus críticas a los partidos, como deja claro en otro de los carteles en el que pone ‘En un estado policiaco fascista no se puede actuar en una ParaClandestinidad sino en una clandestinidad total objetiva’, las letras ‘P’ y ‘C’ aparecen en mayúsculas en clara referencia al Partido Comunista. No obstante, Maenza explicita de forma meridiana sus filias antifranquistas al rodar en *Orfeo filmado en el campo de batalla* una escultura pública ecuestre de Franco detrás de la cual hay un cartel cinematográfico en el que se puede leer *Assassination*.

⁷⁷ Entrevista realizada el 16 de julio 2010 en Terrassa.

Escola Aixelà como el lugar que centralizó en principio ‘el cine “underground” barcelonés’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 32), que para estos escritores cinematográficos era ‘tan vacuo como el de sus compañeros madrileños, y tan importante cinematográfica y políticamente como aquél. La única diferencia entre ambos, era el “look” más (falsamente) brillante y “moderno” en los barceloneses’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 32).

Para los hermanos Pérez Merinero esta cinematografía era una vía para introducirse en la industria en el caso de sus practicantes madrileños. Frente a esto, en Barcelona sería ‘un juego entre burgueses snobistas’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 32). Por supuesto, la conclusión es que como sucedía con el cine artesanal y el cine independiente, para los Pérez Merinero el cine *underground* hecho en España no había producido ni ‘una sola película mínimamente interesante, y que correspondiese a una auténtica necesidad artística e ideológica, adulta, de combate. Todo quedó en juego de salón para amigos y conocidos’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 32). De esta beligerancia, el único que se salvaban Carlos y David Pérez Merinero era a Portabella porque su cinematografía sí respondía ‘a una auténtica necesidad artística e ideológica combativa frente al *status*’ (Pérez Merinero y Pérez Merinero, 1973: 32).

Cine español: Algunos materiales por derribo fue respondido por Ramón Herreros desde las páginas de la revista *Destino* quien atacó la investigación que habían realizado porque era ‘una mera sucesión de hipótesis sin comprobación’ (Herreros, 1974a: 40) y reprobó la crítica que habían hecho de Padrós por usar ‘una abundancia de calificativos no explicados’ que no se adecuaban a obras como *Swedenborg*. Esto hacía que el autor del texto publicado en *Destino* no acabase de confiar ‘plenamente en la honradez metodológica de los autores del cuaderno’ (Herreros, 1974a: 40). En otro de sus artículos, Ramón Herreros calificará a *Swedenborg* como ‘uno de los trabajos más importantes del cine español de estos últimos años’ (Herreros, 1974b: 55).

El colectivo de críticos Marta Hernández también reflexionó sobre el cine *underground* estatal y en su último libro lo recoge bajo el epígrafe de ‘un *underground* para andar por casa’ que se caracterizaba por películas de ‘fabricación artesanal, financiación accidentada, 16 mm., escasez de medios, mayor libertad

expresiva, etc.’ (Hernández, 1976a: 208) y que tendría su génesis en una forzosa independencia derivada de la gran restricción que existía para acceder a la Escuela Oficial de Cine, vivero natural de la industria. El *underground español* era, en su opinión, una ‘calcamonía hispánica’ del ‘modelo original’ estadounidense (Hernández, 1976a: 208). Este grupo de críticos admite que estas prácticas habían nacido en el país americano con un afán ‘de contestación al cine industrial’ pero en España se habían convertido en un medio para ‘entrar en el engranaje’ (Hernández, 1976a: 208). ‘Se trataba’, según escriben, ‘de pasar por el aro, de contestarlo para conquistarlo, de reclamar el derecho al funcionariado (muchos de los *underground* de otrora han conseguido un status: trabajan en R.T.V.E.)’ (Hernández, 1976a: 209).

Los Marta Hernández criticaron el hecho de que hubiesen sido ignoradas aquellas tentativas de realizar un *underground* alejado de este posibilismo laboral, entre las cuales no incluían a Padrós sino a Adolpho Arrietta, cuya trayectoria se tuvo que desarrollar fuera de España, y filmes como *Contactos*, película de Paulino Viota a la que ya nos hemos referido en capítulos previos. Cuando se hace referencia a estos en el libro *El aparato cinematográfico español* se escribe que ‘serían marginados’ (Hernández, 1976a: 210). También aquello que los Marta Hernández plantearon como un descafeinado *underground* a la española tenía sus propios excluidos, sus propios marginales. Se observa, por lo tanto, que las posiciones críticas sobre el *cine underground* que defendió Miguel Bilbao en la película *Umbracle* de Pere Portabella, a las que se ha hecho referencia a lo largo del desarrollo general del objeto de estudio, no eran excepcionales dentro de la crítica ideológicamente comunista, no necesariamente del PCE.

Las películas de Padrós fueron reconocidas también como cine *underground* fuera del Estado. En 1970 se proyectaron en el National Film Theatre de Londres dentro del *International Underground Film Festival* los films *Pim, pam, pum, revolución* e *Ice Cream*. Junto con los términos de cine independiente y underground las películas desarrolladas como PFT de Padrós tuvieron cabida dentro de los relatos de la cinematografía marginal (Martí Rom, 1978b) y de vanguardia (Bonet y Palacio, 1983).

En lo que respecta a la circulación internacional de las obras audiovisuales de Padrós que se habían desarrollado dentro del Estado como PFT, *Dafnis y Cloe* fue premiada en el Festival de Salerno con el *Mascherino d’argento* en la categoría de

16 mm. amateur. *Lock-out* se exhibió en el Festival de Mannheim en 1973. En estos encuentros se daba la contradicción de que el director de *Lock-out* iba como representante de España, un Estado en el que, paradójicamente, estas películas no tenían una existencia administrativa. Marcel Martin, director de la revista francesa *Écran*, hizo una anecdótica referencia a *Lock-out* en la crónica que escribe del Festival de Mannheim en la que afirma que no ha visto por completo la película de Padrós lo que le impide dar un juicio más profundo sobre ella (Martin, 1973: 35). Tenemos que tener en cuenta que la copia se pasó en versión original y sin subtítulos (Daniel, 1973: 55) lo cual dificultaba la comprensión de una obra ya de por sí difícil. Aún así, Xavier-Daniel, enviado especial de *Nuevo Fotogramas*, destacó que la película fue acogida con ‘aplausos al final’ (Daniel, 1973: 55). En otra crónica, escrita para la revista *Imagen y Sonido*, Xavier-Daniel aumentó sus calificativos y escribió que: ‘obtuvo el entusiasmo del espectador alemán, demostrado por el caluroso aplauso que dispensó al film al término de sus dos horas y media de duración’ (Daniel, 1974: 39).

Lock-out también recibirá una invitación para ser proyectada en la muestra cinematográfica de Pesaro de 1974. Sin embargo, finalmente su exhibición no se llevó a cabo. No obstante, sí que se proyectó *El espíritu de la colmena* (V. Erice, 1973), obra de la que era productor Elías Querejeta, algo que llamó la atención del crítico Ramón Herreros porque su pase se programó entre unos trabajos ‘de unas determinadas ideologías de las que la película española adolecía’ (Herreros, 1974c: 40). En su crónica sobre el Festival de Pesaro, Herreros señaló que:

el film de Antoni Padrós *Look-out* [sic.] no fue proyectado, a pesar de haber sido preseleccionado, cuando claramente presenta un uso signíco y unas determinantes ideológicas más próximas a las premisas de la Mostra y ciertamente más pertinentes, que las de la cinta de Erice, producto –que pese a su interés– se haya totalmente inserto en los canales de producción y consumo (Herreros, 1974c, 41).

Además, en la nota al pie que acompaña la imagen de un fotograma de *Lock-out* con la que se ilustra el texto, se puede leer que este largometraje fue ‘lamentablemente desplazado’ (Herreros, 1974c, 41) por la película de Erice. En 1975 la Cinémathèque Française también se interesó por *Lock-out* y organizó una proyección. No obstante, será después de la muerte de Franco cuando, especialmente a través de la circulación de *Shirley Temple Story*, las películas de Padrós alcancen una mayor repercusión internacional.

El proceso reformista que se desarrolló en los años inminentemente posteriores a la muerte de Franco coincidió con el final de la filmación de *Shirley Temple Story* y el inicio de su circuito de exhibición. En 1976 el programa de actualidad cultural *Tot Art*, que entraba dentro de la programación en catalán de TVE (Durán-Froix, 2008: 148-149), emitió un reportaje sobre el cine independiente en Cataluña, en el que se incluyeron filmaciones de su rodaje y en el que intervino Antoni Padrós explicando su trayectoria y desmarcándose de 'terceras vías' y 'posibilismos', algo que sirve de ejemplo de la presencia pública que adquieren las PFT durante este período. Este musical consiguió ganar en 1978 el Prix L'Age d'Or en Bruselas y el Premio de la Crítica en el Festival International du Jeune Cinéma de Hyères en 1979. Por su presencia en este evento, la película recibió los elogios de François Ramasse en *Positif* para quien la proyección del film aportó una brillante confirmación del talento de Padrós (Ramasse, 1980: 73). El musical padrosiano llamó también la atención del crítico Raphaël Bassan, que hizo una mención positiva de ella en la revista *Écran* (Bassan, 1979: 19), y sobre él también reflexionó Leos Carax para *Cahiers du Cinema*. Sobre su presencia en Hyères, Carax escribió que el film era una especie de 'happening' en la programación del festival. Además, el crítico de *Cahiers!* mencionó que al final de la proyección de *Shirley Temple Story* no quedaron más de 20 espectadores, subrayó que Antoni Padrós no hace segundas tomas y destacó la capacidad actoral que poseía Rosa Morata, actriz que encarna a Shirley Temple en la película, para sostener largos planos (Carax, 1979: 42).

El cine del realizador de Terrassa se exhibió también, entre otros, en el 8 internationales forum des jungen films del Festival de Berlín (1978), año en el que las propuestas españolas obtuvieron conjuntamente el Oso de Oro, en el Festival International du Cinéma en 16 mm. de Montreal (1979) y en el ciclo *New Cinema in Spain*, realizado en Londres durante 1977, que contó además con la asistencia de Padrós. También fue personalmente al ciclo *Filmen i Spanien* de la Cinemateket-Filmklubben de Copenhague en el que se pasó *Lock-out* el día 22 de abril de 1978 y *Shirley Temple Story* al día siguiente. Además el cine de Padrós también entró en el programa *Cinéma d'avant-garde en Espagne. Une anthologie* celebrado durante 1982 en el Centre Georges Pompidou de París.

Después de la muerte de Franco, los trabajos de este cineasta se proyectaron en el interior del Estado español en espacios como la Filmoteca Nacional de España. No

obstante, la programación de *Lock-out* no estuvo exenta de polémica en esta institución, aunque finalmente se logró proyectar en 1976 (Pereda, 1976). *Shirley Temple Story* también se programó en el festival de cine de San Sebastián en 1977 en la sección *Otro Cine* y dos años después se le hizo un homenaje a Antoni Padrós en la 24 Semana Internacional de Cine de Valladolid. Sin embargo, todo este circuito no se tradujo en una presencia regular en las salas comerciales.

Augusto M. Torres escribió sobre Padrós que cuando sus películas podrían haber sido exhibidas legalmente ‘los cines están copados por las grandes películas prohibidas durante los últimos años de la dictadura del general Franco y a nadie le interesa estrenarlas’ (Torres, 2004: 261). Este cineasta no logrará realizar un largometraje dentro de los cauces normalizados hasta el año 1990 con *Veronica L. Una dona al meu jardí* (A. Padrós y O. Martí, 1990), en la que el director de fotografía es Llorenç Soler y aparece como intérprete su colaboradora habitual Rosa Morata. Esta película tampoco consigue tener distribución comercial a pesar de su presencia en la sección Zabaltegui del 38º Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Como había sucedido con los personajes de su película *Lock-out*, la trayectoria posterior a *Shirley Temple Story* de Padrós fue también un intento de integración frustrado porque después de haber salido del sistema nunca consiguió incorporarse a él de manera regular.

Durante la transición democrática se produjo el declive de las PFT aspecto al que se dedicará el próximo apartado que tomará precisamente como título: ‘El cambio se está realizando...’. Frase que pronuncia la protagonista de *Shirley Temple Story* en el último tramo de la película y que encerraba una mención indirecta a todas las transformaciones que estaban por llegar. Recordando este proceso Antoni Padrós afirmó:

Yo creo que había terminado una época, un período de dictadura. Entonces, lo que se esperaba de la democracia era que la gente que habíamos hecho cine de retaguardia, cine de fuera de lo ordenado, marginales vaya, hubiéramos tenido un sitio para seguir haciendo cine. No fue posible (...) ⁷⁸

⁷⁸ Fragmento de la entrevista realizada a Antoni Padrós el 29 de enero de 2010 en Madrid.

PARTE IV.

PROCESOS DE DECLIVE

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA



Fotograma de la película *Shirley Temple Story* (A. Padrós, 1975-1976)

‘¡Quieto todo el mundo!’

Antonio Tejero

9. El cambio se está realizando...

En su historia sobre el cine underground Duncan Reekie retoma el trabajo de Mijaíl Bajtin ([1995] 2007) para destacar la potencialidad subversiva de la tradición carnavalesca. Entre las características que Reekie recoge del carnaval está su capacidad transgresora en cuanto que transpone, invierte y subvierte además de jugar con las identidades sociales y sexuales (Reekie, 2007: 15). Si Antoni Padrós había carnavalizado en *Shirley Temple Story* a la Sagrada Familia situándola en Belém (Brasil), Antoni Martí recicló la escenificación del funeral de Franco convirtiéndola en un carnaval, con disfraces, bailarinas de samba y cabezudos incluidos, configurando una transgresora representación de su capilla ardiente. Una escena que se incluyó en *Hic Digitur Dei* (A. Martí, 1976-1978)¹, un largometraje en Súper 8 en el que, como Padrós en la película citada, acude a números musicales y a ese juego de repetición con diferencias que es la parodia (Hutcheon, 1985. 32).

Martí se apropia de elementos de la cultura masiva para llevarlos a las geografías de lo alternativo y en su representación paródica de la capilla ardiente del dictador se toma como base un reportaje fotográfico de la revista del corazón *¡Hola!*, a la que el propio cineasta se refirió como su *storyboard*², y el tratamiento que recibió el funeral en televisión. De hecho, esta escena toma forma de retransmisión televisiva.

¹ La datación de la película resulta problemática. El suplemento al catálogo de la CdC del año 1979-1980 establece 1978 como el año de su producción (Central del Curt, 1979-1980: 5). La Filmoteca de Catalunya propuso en un pase del año 2013, que contó con la presencia del realizador, el año 1976 para la datación de la película. Información recuperada el 7 de noviembre de 2015 de: <http://www.filmoteca.cat/web/programacio/cicles/la-transicio-vista-per-laltre-cinema/hic-digitur-dei-amb-presentacio-a-carrec>

² Así lo hace en el sexto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

En ella Martí abordaba directamente la figura del jefe del Estado y acompaña su muerte de una jocosa procesión de disfraces, por la que circulan desde vampiresas hasta travestis, pasando por afectados falangistas, superhéroes, imitadoras de Rita Hayworth, etc...

Como ya se ha hecho mención en apartados anteriores, Francisco Franco había fallecido el 20 de noviembre de 1975. Lo hace tras un proceso médico, también parodiado en *Hic Digitur Dei* sobre el que Manuel Vázquez Montalbán escribió que: 'Todavía hoy cuando se releen los diagnósticos clínicos finales se teme cometer un delito de desacato a la autoridad del jefe del Estado. Aquellos partes médicos parecían octavillas redactadas por la oposición' (Vázquez Montalbán, [1985] 2005: 90). La película dirigida por Martí y con guion de Roser Fradera y Quim Monzó, no era un ejemplo de olvido del pasado reciente sino una operación de memoria sobre el mismo, articulada desde una inversión simbólica operada en relación con algunos de los valores que el antiguo régimen había oficializado. De este modo, esta ficción se proponía como una lúdica desestabilización de estos valores, actuando desde el humor sobre las escenografías políticas y religiosas que confluían durante el franquismo. A estas iban dirigidas sus esfuerzos blasfematorios, erotizando las ceremonias y sexualizando sus artilugios religiosos. *Hic Digitur Dei* fue otro del films distribuidos por la Central del Curt (1979-1980: 5), una iniciativa cuya etapa inicial ya ha sido estudiada en el desarrollo general del objeto de estudio pero que tuvo una actividad que se extendió hasta 1982.

En la introducción que elaboraron en el año 2006 para su historia sobre el cine independiente, Joaquim Romaguera i Ramió y Llorenç Soler hablan de que 'a final de 1975 –principios de 1976 nosotros consideramos que el cine independiente, alternativo, marginal ya no tenía razón de ser, había llegado a su cénit, aunque algunas estructuras se mantuvieron algún tiempo más' (Romaguera y Soler, 2006: 22). Como se ha podido comprobar en los casos de estudio, la muerte de Franco no supuso el abandono de las PFT, el propio Soler será también un ejemplo de su continuidad, aunque conforme avance la transición democrática se van a producir una serie de transformaciones que afectaron a las mismas. A lo largo de los anteriores capítulos ya se han planteado algunas de estas cuestiones. Lo que se propone en este capítulo es retomar y añadir otros aspectos para entender el declive de las PFT.

En la revista *Cinema 2002* apareció en el año 1978 un artículo de J. M. Martí Rom en el que se hacía un repaso histórico sobre la actividad del Grup de Producció, que en el momento en cual se publica el texto ya había dejado de funcionar (Martí Rom, 1978b: 64). En el escrito se menciona su carácter colectivo y anónimo, su aspiración autónoma sin ninguna vinculación establecida de modo regular con organizaciones políticas, aunque con una orientación ideológica que sus miembros asumían a título personal de marxista, a lo que añadían su compromiso con la construcción del socialismo (Martí Rom, 1978b: 65). Las filmaciones del Grup de Producció nutrieron también las películas de otros cineastas. Pere Portabella compró material filmado a este colectivo³ y lo incluyó en *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública* (P. Portabella, 1976-1977).

El inicio de este grupo cinematográfico se sitúa en el año 1975 y durante su actividad filmaron diversos actos de expresión de la oposición política (fiestas, huelgas, congresos, asambleas...) (Martí Rom, 1978b: 64). Resulta interesante como en las declaraciones del Grup de Producció que recoge Martí Rom estos recurren a la expresión 'inventar imágenes de la oposición' (Martí Rom, 1978b: 64). En sus propósitos estaba el crear un imaginario sobre la misma desde la propia acumulación de filmaciones, algo que caracterizó su actividad en sus inicios, predominantemente llevadas a cabo en el ámbito catalán, aunque no exclusivamente, dado que también realizan rodajes en otras partes del Estado español como Galicia y el País Vasco (Martí Rom, 1978b: 65).

En su investigación sobre cine militante en Cataluña, Josep Torrell destacó como su 'película más famosa' (Torrell, 2014) *1 i 8 de febrer de 1976, manifestacions a Barcelona* (Grup de Producció, 1976). Ignacio Sánchez-Cuenca incluye estas manifestaciones dentro de los 'momentos clave en los que el régimen actuó con contundencia para evitar que se extendiera la protesta y se reforzara la estrategia rupturista de la oposición' (Sánchez-Cuenca, 2014: 63). Las dos manifestaciones fueron multitudinarias, convocadas por la Assembla de Catalunya. El objetivo de las mismas era la consecución de las libertades, la amnistía y el Estatuto de autonomía y terminaron con la acción policial que se incrementó, tanto por el despliegue como por la violencia utilizada, en la manifestación del día 8 de febrero

³ En el archivo personal de Pere Portabella se ha podido consultar documentación al respecto.

(Sánchez-Cuenca, 2014: 274-275). Así lo recuerda Pere Joan Ventura⁴, uno de los miembros del Grup de Producció.

Este cortometraje recurre a algunas de las estrategias habituales del cine militante⁵. Pere Joan Ventura calificó a esta película como un 'éxito' destacando sus proyecciones en algunos de los espacios característicos del mercado político de las PFT (facultades, cineclubs, etc...)⁶. En el rodaje estuvo también implicado otro cineasta que ya ha sido estudiado en capítulos previos, Manel Esteban (Torrell, 2015) que señalaba la proximidad, en diferente grado, al PSUC⁷ de los activistas que conformaron los grupos de rodaje. A pesar de las dificultades y represión empleada por la policía, Pere I. Fages señaló que esta experiencia se hizo un poco más cercana a la luz pública que otras experiencias cinematográficas previas a la muerte de Franco y pone como prueba las miles de personas que asistían ya a las concentraciones⁸.

Entre los objetivos del Grup de Producció estaba el hacer un cine de 'agitación, propaganda y análisis de la realidad social' y el de 'servir los intereses de las clases populares' (Martí Rom, 1978b: 64). Se trataba de una propuesta asumida como cine militante, entendido desde la interacción con sus audiencias y su incitación a la acción transformadora: 'El cine no hace la revolución, pero puede ayudar de manera indirecta a llevarla a cabo' (Martí Rom, 1978b: 64). Estas audiencias se sitúan en el centro de su eficacia política que viene dada por su capacidad de 'penetración psicológica-ideológica, que actúe como revulsivo a corto o medio plazo en una acción revolucionaria' (Martí Rom, 1978b: 64). La creencia del uso de la cinematografía como herramienta que, aún con sus límites, puede posibilitar de algún modo la transformación social es característica del cine militante.

⁴ La declaración de Pere Joan Ventura se recoge en el cuarto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

⁵ Junto con filmaciones a pie de calle, también se realizan rodajes desde el interior de un coche y en puntos elevados, por ejemplo balcones, se muestra la presencia y la violencia policial, se utilizan los sonidos procedentes de la radiofrecuencia de la policía, etc.

⁶ Cuarto episodio de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

⁷ Ídem.

⁸ Tercer capítulo de *Crònica d'una mirada* (M. Barrios, 2003).

Era necesario, por lo tanto, llegar a audiencias y para su difusión en 16 mm. películas como *1 i 8 de febrer de 1976, manifestacions a Barcelona*⁹ encontraron el apoyo de El Volti. No obstante, ese mismo año, esta iniciativa dejó de funcionar. Josep Torrell señaló el traspaso de su catálogo a la Central del Curt (Torrell, 2011) y añade que otra parte fue a 'la Confederación Obrera Nacional de Catalunya (CCOO). Cuando se creó el Institut del Cinema Català, la CONC cedió todo el material al ICC' (Torrell, 2012). En la actualidad este archivo se encuentra depositado en la Filmoteca de Catalunya y su catalogación coincidió con el proceso de escritura de esta tesis doctoral.

Román Gubern, que formó parte de la experiencia del ICC, hace coincidir su conformación con la extinción de la Comisión de Cine de Barcelona¹⁰. La emergencia del ICC, fundado en 1975, propició la institucionalización de intereses que previamente se habían desarrollado en forma de PFT y diversos agentes implicados en las mismas pasaron a formar parte de esta experiencia legal, comenzando por Joan Antón González, cuya importancia en El Volti y en el cineclub Informe 35 ha sido ya subrayada a lo largo del desarrollo del objeto de estudio. Como ocurrió con la CCB, pero en un contexto ya diferente, la aspiración unitaria está en el origen del ICC (Martí Rom, 1978c: 72), algo que era coherente con la estrategia política del PSUC, aunque en el ICC había personas de ideología diversa¹¹ y se llegaron a formar dos tendencias principales, una del PSUC y otra anarquista, que protagonizaron los debates que se plantearon en su seno (Martí Rom, 1978c: 72).

El ICC contó el apoyo de un alcalde todavía no electo, José María Socías Humbert¹², y gracias a la financiación del ayuntamiento de Barcelona logró sacar adelante 61 ediciones del *Noticiari de Barcelona*, a los que se sumaron dos más asumidas económicamente por el propio ICC. En total son 63 noticiarios realizados desde 1977 hasta 1980, en los que se buscaba proporcionar una información

⁹ En el artículo de Martí Rom sobre el Grup de Producció se habla de ochenta pases en tres meses (Martí Rom, 1978b: 65). Josep Torrell aumenta la cifra y habla de 130 pases en tres meses (Torrell, 2015).

¹⁰ Correo electrónico recibido el 11 de marzo de 2015.

¹¹ Correo electrónico de Román Gubern recibido el 11 de marzo de 2015.

¹² Ídem.

alternativa desde Cataluña, con lo que esto suponía de cuestionamiento del centralismo del No-Do, no solo en cuanto a la proximidad informativa sino también en lo que respecta de expresión de la identidad nacional¹³. Posteriormente, gracias a la financiación de la Generalitat de Catalunya se sacó adelante *Notícia de Catalunya*, una experiencia que se prolongó hasta 1988 y de la que se hicieron 20 episodios (Romaguera, 1996: 50).

El apoyo de una institución oficial como el ayuntamiento sirvió también de cobertura para evitar los problemas de censura que todavía podían surgir en los primeros noticiarios (Martí Rom, 1979b: 56). De este modo, la edición del *Noticiari de Barcelona* propició la entrada en la legalidad de temáticas que previamente se habían desarrollado en forma de PFT. En el centro de los discursos de los dos primeros noticiarios, *Coses que retornen* (J. M. Forn, 1977) y *Generalitat de Catalunya* (P. Balañá, 1977), no hay un deseo de olvido sino que se pone en su centro la recuperación de una historia alternativa a la oficial franquista¹⁴ (Martí Rom, 1979b: 56).

Cabe subrayar que estas experiencias, que no fueron únicas en el contexto del Estado español¹⁵, a pesar de cubrir temáticas alternativas y lograr ser exhibidas en cines son ya tardías como estrategia dentro campo de la información audiovisual¹⁶,

¹³ El primero de los objetivos que se incluyen del ICC en las páginas de *Cinema 2002* es el de: 'Promoción específica del cine catalán en tanto que vehículo de la cultura de un pueblo' (Martí Rom, 1978c: 72). En estos objetivos no se habla de Cataluña sino de Països Catalans [Países Catalanes] (Martí Rom, 1978c: 72).

¹⁴ Entre las cosas que retornaban en el primer noticiario estaban las estatuas de Rafael Casanova y Francesc Layret que regresaban a los lugares de donde habían sido sacadas al final de la guerra civil. Volvían también las imágenes de Francesc Macià y Lluís Companys que salían de su ocultación. Regresaban la pluralidad política, las concentraciones de la oposición y sus motivos. Todo esto dentro del contexto de las primeras elecciones generales tras cuarenta años de dictadura. Sin embargo, mientras los catalanes votaban, todavía permanecían figuras en el exilio como Josep Tarradellas y así se subraya en el noticiario. Aspecto que se retoma en la segunda obra que incluye la intervención de Tarradellas, se están produciendo los procesos de negociación para su regreso. Además se referencian hechos históricos que funcionan como una genealogía del autogobierno. Entre las cosas que regresaban que se mencionan durante el primer *Noticiari de Barcelona*, estaba también la de un noticiario cinematográfico catalán.

¹⁵ En su libro sobre el cine en el País Vasco Santos Zunzunegui aborda el caso de los *Ikuskas*. Siguiendo el estudio de Zunzunegui, la serie *Ikuska* fue producida por *Bertan Filmeak*, financiada por la Caja Laboral Popular y el Instituto de Artes y Humanidades de la Fundación Orbeago y constó de 20 episodios realizados entre 1978 y 1985 (Zunzunegui, 1985: 239-243).

¹⁶ Como ya se ha mencionado una orden ministerial aprobada en agosto de 1975 y que entró en vigor en 1976 suprimió la obligatoriedad en la exhibición del No-Do, que terminó desapareciendo en 1981.

algo que se entiende principalmente desde el rol central de la televisión. Su origen tiene lugar también por la necesidad de proporcionar una visión informativa desde Cataluña antes de la existencia de una televisión autonómica. Si bien ya había existido una programación televisiva en catalán durante el franquismo (Durán-Froix, 2008), la televisión española no fue una excepción al centralismo de la dictadura y no será hasta los años inminentemente posteriores a la muerte del general ferrolano cuando tenga lugar un considerable aumento en las horas dedicadas a los espacios realizados en lengua catalana (Palacio, 2012: 99).

Por otro lado, las transformaciones que se van produciendo en la televisión española durante la transición democrática provocaron que algunos de los protagonistas de las PFT dejen de ver como necesaria su labor de contrainformación. Cuestión que ya se ha planteado en el apartado dedicado al CCM pero que se puede extender también a otras experiencias como el Grup de Producció. En relación a la crisis del funcionamiento de este colectivo se apuntaba en el artículo publicado en 1978 en *Cinema 2002* hacia la 'inflación de actos, actos que normalmente ya rodaba la televisión' (Martí Rom, 1978c: 65). A esto se une la progresiva apertura que durante la transición democrática se tradujo en una mayor facilidad para que las televisiones foráneas desarrollasen su labor de cobertura informativa dentro del Estado, algo que se ha mencionado en capítulos previos y que también afectó al Grup de Producció. El hacer cine desde la transgresión, que había propiciado la obtención de filmaciones fuera de los marcos tolerados para lo representable, también en el ámbito de la información, dejaba de ser una estrategia de interés para la venta de filmaciones a medios audiovisuales foráneos con lo que esto llevó de merma de ingresos para aquellas PFT que desde la contrainformación habían hecho de esto una de las vías de financiación con las que posibilitar la sostenibilidad de sus actividades.

En las reflexiones del Grup de Producció sobre distribución estos afirmaban que era una cuestión que asumían ellos mismos en colaboración con El Volti. Sin embargo, el cese de su actividad provocó que se puedan encontrar películas suyas como la mencionada *1 i 8 de febrer de 1976, manifestacions a Barcelona* en el catálogo de la Central del Curt (1978-1979: 10). Resulta interesante como el Grup de Producció justificó un cierto distanciamiento con la CdC: '¿Qué por qué no utilizábamos también los canales de distribución de la Central del Curt?, pues porque no era el mecanismo más adecuado; la Central tenía un mecanismo muy diverso,

pensábamos que no encajaba con nuestra práctica, que era muy concreta' (Martí Rom, 1978b: 65). Frente al entendimiento de lo militante que tenía el Grup de Producció, la CdC se movía en los territorios más amplios e inclusivos, por lo tanto menos concretos, de lo marginal y lo alternativo, como se ha tratado ampliamente en el desarrollo general del objeto de estudio. Esto llevó a ampliar su catálogo durante la transición democrática (Martí Rom, 1994), asumiendo también experiencias de cine militante, tal como lo podía entender el Grup de Producció.

Martí Rom publicó los datos de distribución de la Central del Curt entre 1976 y 1979 en un trabajo en el cual se analizaba la crisis del cine marginal (Martí Rom, 1980b). Algunos de los resultados se elaboraron a partir de estimaciones, lo que cuestiona su precisión¹⁷, no obstante esto no afecta al hecho de que 1976 fue el año en el que la Central del Curt consiguió un mayor número de contrataciones y más películas de esta distribuidora fueron contratadas, ambas cuestiones no son parámetros idénticos¹⁸. A esto hay que sumar también el de su primera posición en cuanto a minutos de película contratados¹⁹. Como señaló Martí Rom: 'Es el primer año del post-franquismo, el "Régimen" continúa pero la presión popular se intensifica enormemente: las (hasta entonces) sesiones más o menos clandestinas de cine marginal proliferan por doquier, las asociaciones de vecinos, cine-clubs, colegios profesionales, locales de barrio... viven una inflación cultural' (Martí Rom, 1980a: 104).

Con respecto al retroceso que se produjo en la distribución de películas de la Central del Curt durante 1977, Martí Rom apuntó hacia la importancia que tuvo la celebración de las elecciones generales el 15 junio de ese año: 'la doble militancia de los organizadores culturales se verá reducida tan sólo a la militancia política directa; los partidos (de la izquierda) a los cuales pertenecen reclaman sus esfuerzos ante las **inmediatas** elecciones: hay que derrumbar el franquismo' (Martí

¹⁷ En el texto Martí Rom nos advierte que 'las cifras de 1978 se han obtenido extrapolando las cantidades de los seis primeros meses al resto del año; esto no se ha realizado teniendo en cuenta que este período corresponde al 70 por 100 del total numérico del año' (Martí Rom, 1980b: 104).

¹⁸ J. M. Martí Rom diferencia entre contrataciones y películas contratadas porque el primer parámetro 'da una idea más clara de la **relación** de la distribuidora con los centros de exhibición, mientras el segundo indica el **volumen** de filmes contratados' (Martí Rom, 1980b: 104). La negrita es original.

¹⁹ Dado que en el catálogo de la CdC hay tanto cortometrajes, como medimetrajes, y largometrajes, Martí Rom considera que este parámetro es el más preciso para indicar el volumen de contratación de la distribuidora (Martí Rom, 1980b: 104).

Rom, 1980a: 104)²⁰. Pere Portabella es un caso significativo de cineasta que se vuelca en la política durante la transición democrática. Después de su *Informe general...*, película en la que su labor anterior dentro de las PFT había tomado ya otro cariz, tal como ya se ha comentado en apartados previos, se abrió un largo parón en su actividad cinematográfica y no regresó a los territorios del largometraje hasta *Pont de Varsòvia* (P. Portabella, 1989).

Mientras la televisión española, con Rafael Anson como director general de Radiodifusión y Televisión durante la fase predemocrática del gobierno de Adolfo Suárez, acudía a la vocación 'pedagógica-política' para la transmisión de los valores reformistas (Palacio, 2001: 106) y para combinar 'la idea de la fiesta con noche de recuento electoral' (Palacio, 2012: 187) trasladó de día la emisión del programa de variedades *Esta noche... fiesta* para hacerlo coincidir con el día electoral. En cambio, desde la persistencia en las PFT películas como *Votad, votad, malditos* (L. Soler, 1977) apuntaban a las insuficiencias del aprendizaje electoral, a la confusión ante la sopa de siglas y a las estrategias de venta de los políticos como si fueran otro producto más de la sociedad de consumo. Para ello, Soler se lanzó a la calle el 15 de junio con Anna Turbau en el sonido y con José María Siles como entrevistador, persona a la que ya nos hemos referido en relación con su actividad como miembro del Equipo Dos y que será posteriormente un conocido corresponsal de TVE, a preguntarle a la gente sobre las elecciones y sobre su voto. En la primera intervención, antes de mostrar el título de la película, un anciano comenta que ya había votado hace mucho tiempo, cuando tenía 26 años, a la Esquerra de Catalunya, pero sin mencionar cuál es la decisión de su voto para las elecciones de 1977. Así, se inicia la propuesta de Soler con un ejercicio de memoria que remite a la legalidad republicana.

Puesta en relación con trabajos previos de Soler, se entienden de modo más preciso sus estrategias de crítica política al proceso en curso. Al igual que ya había hecho en películas anteriores como *El Altoparlante* (L. Soler, 1970), en *Votad, votad, malditos* confronta el sentido la banda de sonido con el de la banda de imagen. En la primera estaban los discursos del poder y en la segunda las filmaciones sobre personas, ahora con mayor igualdad en lo que respecta al sexo, caminando en la

²⁰ Mantenemos la negrita del texto original.

calle aproximándose a la posición de la cámara. En *El Altoparlante* Soler acudía a la voz de Franco, en las elecciones de 1977 el poder era plurivocal pero se seguía superponiendo a la vida cotidiana. Dentro de la misma irrumpía la propaganda electoral, tanto en el espacio urbano como doméstico, a través de la televisión. De las elecciones resultó vencedora la Unión de Centro Democrático encabezada por Adolfo Suárez. A él y a su triunfo se dedica el irónico epílogo de la película, en el cual las imágenes del repaso de prensa de la formación de su gobierno se acompañan de la conocida música de Elmer Bernstein para *Los siete magníficos* (*The Magnificent Seven*, J. Sturges, 1960). El film termina con la imagen del símbolo de la Unión de Centro Democrático dibujado sobre un trasero femenino desnudo, lo que evidenciaba en forma humorística la lejanía política que existía entre la propuesta de Soler y el nuevo gobierno.

El mismo año que *Votad, votad, malditos* se termina el proceso de montaje de un cortometraje que había sido filmado años antes *Antisalmo* (L. Soler, 1977) (Romaguera y Soler, 2006: 69). En ella se recurre al collage como recurso para la creación de sentido, una técnica que Soler había utilizado en trabajos previos, por ejemplo en su película hecha junto con Helena Lumbreras *El cuarto poder*, y así obtener una propuesta crítica con las estructuras del poder político y religioso tratadas de tal manera que, en palabras del propio Soler, ‘algún espectador podría calificar de blasfema’ (Romaguera y Soler, 2006: 69). Esta película estaba inspirada en un poema que había escrito Llorenç Soler en 1968 (Francés, 2012: 49), no era una mirada exclusiva sobre el presente y su pasado reciente, sino que se enraizaba en las consecuencias de la guerra civil española (García Ferrer y Martí Rom, 1996: 49).

Tanto *Antisalmo* como *Votad, votad, malditos* fueron distribuidas por la Central del Curt (1977-1978: 7), experiencia que se iba haciendo estructuralmente más compleja. Esta iniciativa, sostenida por un voluntarista tejido de complicidades, en el año posterior a la muerte de Franco había contratado a una persona a media jornada debido al gran volumen de trabajo y para organizar la distribución (Martí Rom, 1994: 17) y en 1977 habrá dos personas asalariadas llevando la gestión de la misma (Martí Rom, 1977: 24). De este modo, la CdC se tuvo que enfrentar a los cambios que exigían el tránsito en una cooperativa desde el pleno voluntarismo a

otro tipo de experiencia en la cual la base voluntarista seguía siendo la predominante pero asumiendo el hecho de que había que pagar a dos personas.

El año 1977 coincide con un proceso de reestructuraciones internas de la CdC y se crea una comisión de gestión abierta también a los realizadores, en la cual participó el propio Soler (Martí Rom, 1994: 23). Recordemos que ese mismo año la Cooperativa de Cinema Alternatiu, brazo de producción de la CdC, hizo *Entre la esperanza y el fraude*, película que tampoco se caracterizaba por su olvido del pasado y que fue objeto de debate por su orientación ideológica en el tratamiento de la historia, como ha sido expuesto en capítulos previos.

La remodelación en la CdC supuso la diferenciación entre el equipo gestor de la distribuidora y su rama de producción, la CCA, aunque seguían siendo dos experiencias vinculadas (Martí Rom, 1994: 23). Además se tomaron iniciativas como el subir el porcentaje de las contrataciones dedicado a mantener la infraestructura, si anteriormente era del 30% ahora pasaba a un 50% (Martí Rom, 1994: 24). En este nuevo contexto se llevaron a cabo experiencias de cine-móvil fuera de Cataluña y se planteó la necesidad de obtener un espacio para que funcionase como sala de exhibición para la cinematografía alternativa (Martí Rom, 1994: 25). Algo que se concretó en la Sala Aurora, como se explicará posteriormente.

Antes del fallecimiento del dictador, algunos miembros de la CdC ya habían participado en la muestra de Almería de 1975 y habían sido redactores y promotores del manifiesto que sale de la misma. En los años posteriores la CdC no hizo sino incrementar su presencia pública y fue otro ejemplo más de la creciente visibilidad que adquieren las PFT en los años inminentemente posteriores a la muerte de Franco²¹. En 1976 hay referencias en la prensa a premios obtenidos por las películas de su brazo de producción, la Cooperativa de Cinema Alternatiu ('Fallo de', 1976: 41), y sus miembros participaron en debates públicos, como el que se celebró en el Instituto Italiano de Cultura en Barcelona sobre circuitos cinematográficos alternativos. En él Martí Rom denunciaba la persistencia de la censura en el Estado

²¹ En la página web de J.M. Martí Rom se puede encontrar una prolija cantidad información sobre la presencia pública de la CdC en este período desde su participación en el festival de Almería en 1975, tanto dentro del Estado como fuera de él. Información recuperada el 10 de noviembre de 2015 de <http://www.martirom.cat/>

español y la importancia que pueden tener en la exhibición del cine alternativo las redes de las asociaciones de vecinos y los cineclubs (O.M., 1976).

Como se ha visto en apartados anteriores, los espacios característicos del mercado político de las PFT tuvieron la oportunidad de ampliarse durante los años posteriores a la muerte de Franco con el surgimiento de nuevos locales de las organizaciones que se van legalizando. Algo que entra dentro de los procesos que se produjeron durante la transición democrática de llevar a los cauces institucionales no solo la política sino también la cultura (Quaggio, 2014: 109). A esto se suma también la exhibición de las PFT en algunos eventos de carácter político. En la lectura de la publicación *Barcelona libertaria*, que se editó durante las Jornadas Libertarias celebradas en esa ciudad en julio de 1977, se puede comprobar en su listado de actos la proyección de películas que entraban dentro de las PFT (producciones de la Cooperativa de Cinema Alternatiu, el Colectivo de Cine de Clase, Llorenç Soler, Baca i Garriga, etc...) ('Actos', 1977: 3, 'Programa', 1977: 3). Estos hechos, sin embargo, no supusieron que la CdC lograra un mayor volumen de contratación en los años posteriores a 1976 (Martí Rom, 1980a: 104).

Los procesos de institucionalización de la cultura alternativa afectaron a la creación de nuevos cineclubs (Diez Puertas, 2009: 309), uno de los espacios más característicos del mercado político de las PFT y de la exhibición de las películas de la Central del Curt. A pesar de ello y de lo que indican los números oficiales (véase el gráfico 1 en capítulos previos) el mayor aumento de cineclubs inscritos en el registro oficial no está relacionado con un incremento de su actividad que va languideciendo conforme avanza la década de los setenta, tanto en la realidad de su funcionamiento como en la necesidad de su función política (Trenzado Romero, 1999: 228-230). La investigación en profundidad de los cineclubs durante el período en el que se centra esta tesis doctoral sigue siendo una de las asignaturas pendientes de la historiografía del cine español. Sin embargo, durante la transición democrática se publicó el libro *Historia de los cine clubs en España* en 1978. El texto resulta interesante también en cuanto a la visión que trasladan sus autores sobre el presente en el que están escribiendo su texto: 'Los cine clubs han periclitado. Han cumplido la función para la que fueron creados en los años veinte, y después de una serie de vicisitudes, carecen hoy de valor cultural' (Hernández y Ruiz, 1978: 107).

Resulta evidente que las modificaciones sobre la censura fueron determinantes durante la transición democrática para el hecho de que representaciones fílmicas que se desarrollaron fuera de la legalidad pudieran tener cabida dentro de la misma. Ya ha sido mencionada a lo largo de la tesis doctoral la Orden Ministerial de 14 de febrero, publicada en el BOE el 24 de febrero, por la que se abolía la censura previa. Una medida que no carecía de aspectos problemáticos²².

Como se recoge en la prensa de la época en 1977 la censura seguía señalando los límites, algo que no solo afectaba a propuestas de cineastas significados en la izquierda o el antifranquismo, varios artículos recogieron los problemas que tuvo *España debe saber* (E. Manzanos, 1977) que finalmente fue autorizada sin el episodio en el que se trataban las relaciones de Francisco Franco y Juan de Borbón (Colón, 1977: 47). En su libro sobre el cine español de la transición, Manuel Trenzado Romero afirmó a propósito de este hecho que: ‘Se podía revisar más o menos críticamente el pasado –incluso aspectos controvertidos– pero el nuevo tabú insalvable era la monarquía’ (Trenzado Romero, 1999: 90).

A pesar de los problemas indicados, que se suman a los expuestos en los casos de estudio, los procesos aperturistas se tradujeron en la puesta en marcha de proyectos en cuyos cálculos entraba una próxima abolición de la censura (Hopewell, 1989: 141) y la recuperación o estreno en salas comerciales de películas de estatuto problemático durante el régimen franquista, ya han sido mencionados los casos de *El gran dictador*, que se exhibió en abril de 1976, y *Canciones para después de una guerra*, exhibida en septiembre de ese mismo año. En 1977 son exhibidas en los cines las películas que completan, junto con *Canciones para después de una guerra*, la peculiar trilogía de Basilio Martín Patino sobre la historia de España bajo el régimen de Franco. En junio se estrena *Queridísimos verdugos* y en octubre *Caudillo* que habían sido desarrolladas dentro de las PFT. De hecho, este año de

²² En su investigación sobre la censura cinematográfica Teodoro González Ballesteros escribió al respecto que: ‘Este nuevo sistema censorial tenía sus ventajas, pero también sus inconvenientes, puesto que antes los interesados en una película sabían, al iniciar el rodaje, las posibilidades que la misma tenía para su exhibición dentro del marco legal en que actuaban, ahora se les acentúa su responsabilidad, teniendo que esperar a que la película esté terminada para que la examine la Junta de Clasificación y Apreciación de Películas e informe favorable o desfavorablemente sobre ella. Esta situación crea a los productores el grave problema económico que supone realizar una inversión importante, ignorando si obtendrán la licencia, y en caso afirmativo, en qué condiciones’ (González Ballesteros, 1981: 194).

estreno es el que consta como año oficial de su realización para datarlas, cuando su producción real se produjo durante los años finales de la vida del dictador.

A estos se suman en 1977 la 'salida a la superficie' de otros films que Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce calificaron de 'míticos', entendiendo esta condición dentro del 'imaginario del espectador cuyas expectativas habían sido machacadas por la censura franquista' (Pérez Perucha y Ponce, 1986: 35). A dos de ellos también nos hemos referido durante la tesis doctoral, *Viridiana* se exhibe abril de 1977 y *El acorazado Potemkin* lo hace en noviembre de ese año. La fecha de estreno oficial de la primera es el 9 de abril de 1977²³, el mismo día en el que se legalizó el PCE, una coincidencia que ha sido subrayada por John Hopewell quien habló de la legalización de 'dos *betes noires* de la derecha española' (Hopewell, 1989: 141).

El ya referido Real Decreto 3071/1977 del 11 de noviembre, publicado en el BOE el 1 de diciembre de 1977, es decir, aprobado después de las primeras elecciones generales, favoreció este ensanchamiento de lo representable. Sin embargo, desde lo que se ha expuesto a lo largo de este punto, no se debe de entender esta normativa como un hecho que constituye un fin en sí mismo sino como una expresión más del proceso reformista en curso. La promulgación de la citada normativa no supuso necesariamente para las PFT que se habían desarrollado previamente una regularización de su existencia y tampoco se tradujo necesariamente en su presencia en las salas comerciales. Un ejemplo de esto fue Antoni Padrós como ya se vio en el caso de estudio.

Otros cineastas sí que consiguen sacar adelante durante la transición democrática largometrajes que obtuvieron un estreno comercial y que entroncaban con algunas de las inquietudes que se habían desarrollado previamente como PFT. En *Contactos* Paulino Viota había incluido una inusual representación de la militancia clandestina.

²³ Todas las fechas de estreno que se indican en este párrafo se han tomado de la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España. Información recuperada el 14 de noviembre de 2015: goo.gl/Omqnz6 Junto con esta búsqueda se han cruzado con las fechas de exhibición que ofrece sobre las mismas diversa bibliografía (Pérez Perucha y Ponce, 1986, Hopewell, 1989...). Comprobación que se ha llevado a cabo porque estas fechas no siempre son coincidentes. Un ejemplo de ello es *El último tango en París* (*Ultimo tango a Parigi*, B. Bertolucci, 1972) cuyo estreno tanto Pérez Perucha y Ponce (1986: 36) y John Hopewell (1989: 141) la sitúan en diciembre de 1977, la prensa de la época recoge también su estreno en diciembre ('¡Hoy estreno!!', 1977: 11). En cambio, la base de datos mencionada ofrece como fecha de estreno oficial el 16 de enero de 1978. Información recuperada el 14 de noviembre de 2015 en: goo.gl/2iLNsR

Con uñas y dientes (P. Viota, 1978), el debut de Viota en el largometraje en 35 mm., trabaja también sobre las representaciones ficcionalizadas de la militancia, lo hace en otro contexto y desde un discurso fílmico articulado de un modo muy diferenciado al cuestionamiento de los modos de hacer hegemónicos que planteaba *Contactos*²⁴. *Con uñas y dientes* fue económicamente posible al estar financiado gracias a un adelanto de la herencia familiar de su director y en la película se exploran las posibilidades de un cine que aprovechaba las nuevas oportunidades para lo representable, pero que se situaba fuera de la experimentación vanguardista.

Este es uno de los films que Julio Pérez Perucha y Vicente Ponce enmarcan en su relato historiográfico sobre el cine de la transición dentro de la 'República de los Radicales' (Pérez Perucha y Ponce, 1986: 40). Un espacio simbólico que nutrían aquellos que no habían sido 'rehenes de la moderación y el posibilismo' (Pérez Perucha y Ponce, 1986: 40) y se mantenían en el radicalismo. Bajo la idea de radical estos autores agrupaban a un:

conjunto de trabajos alejados o abiertamente ajenos a las corrientes hegemónicas dominantes y que no identificamos necesariamente radicalidad fílmica con radicalidad ideológica, aunque sí habría partidarios de la ruptura democrática y adscritos a un cine rupturista tomando como gozne los conceptos de ruptura política / ruptura cinematográfica. Pero ambas perdieron kilos con el tiempo, ambas fueron debilitándose a golpe de dietas cada vez más severas (Pérez Perucha y Ponce, 1986: 40).

Entre ellos estaba Paulino Viota, que había sido condenado 'a una zona lateral pese a su interés' (Pérez Perucha, 1986: 41). La llegada de esta película que pretendía ser más asequible que las tardofranquistas *Contactos* o *Duración*, y a la que se sumaría posteriormente otro largometraje en 35 mm. *Cuerpo a cuerpo* (P. Viota, 1982), no cambiaron la lateralidad que ocupó su cine y el final de esta última marcó una prolongada interrupción en su carrera que llega, cuando menos, hasta el momento en el que se escriben estas líneas.

²⁴ A lo largo su análisis sobre *Con uñas y dientes*, Imanol Zumalde destacó: 'el esfuerzo que su realizador llevó a cabo a la hora de refundir (a veces sometiéndolos a la torsión de nuevas fuerzas, otras invirtiéndolos radicalmente) los parámetros compositivos de *Contactos* con objeto de adaptarlos tanto a las demandas de una historia que trenza romance, acción y pedagogía revolucionaria, cuanto a la altura de miras y usos interpretativos de un público popular poco habituado a las prácticas del cine experimental' (Zumalde, 2015: 234).

En un acto celebrado en el año 2011 en la Filmoteca de Cantabria (Santander) Paulino Viota relató lo que supuso este paso desde unas posturas de mayor radicalidad formal hacia una integración en los parámetros industriales, lo que venía provocado por su deseo de convertirse en un cineasta profesional. En él Viota recordaba unas palabras en las que Santos Zunzunegui había afirmado que: 'lo que les faltó a los cineastas españoles fue seguir por ese camino'²⁵. Algo que activó en este director una mirada retrospectiva de su carrera como cineasta: 'Yo mismo desistí en seguida, no intenté hacer nunca más una película de estas características, me rendí'²⁶. Su paso por el cine subterráneo había apuntado también hacia la industria: 'Yo quería hacer cine profesional, quería convertirme en un director convencional'²⁷. Finalmente, Viota concluye: 'No perseveraré por este camino, probablemente creo que quizás hasta me equivoqué'²⁸. Las películas que se integraron dentro de los cauces comerciales durante la transición democrática habían sido un tránsito insatisfactorio desde su comparativa con otras propuestas más radicales desarrolladas durante el tardofranquismo como PFT. Una percepción en la que influyeron los datos de taquilla que obtuvieron estos largometrajes en 35 mm. de Viota, si bien las películas llegaron a miles de personas estos resultados eran deficientes dentro de una exhibición comercial²⁹.

En el caso de *Con uñas y dientes*, se unieron a los aspectos menos satisfactorios en la construcción formal del film (Zumalde, 2015: 239-240), los desencuentros entre el director y el co-productor, Eligio Herrero, con la proposición de este último de explotar las escenas de sexo y girar la película hacia territorios más próximos a lo pornográfico (Zumalde, 2015: 227). Además, durante la transición democrática, desde las páginas de la revista *Contracampo*, Julio Pérez Perucha, reflexionó sobre *Con uñas y dientes* destacando que uno de sus 'mayores y más voluminosos

²⁵ *Paulino Viota y Santos Zunzunegui ante el público* (Hugo Obregón y Rubén García López, 2011). Esta grabación recoge el debate posterior a la proyección de *Contactos* en la Filmoteca de Santander el 2 de noviembre de 2011 que contó con la presencia de Viota y Zunzunegui. Se incluye en segundo DVD del cofre *Paulino Viota. Obras. Works, Œuvres* editado por Intermedio en 2014.

²⁶ Ídem.

²⁷ Ídem.

²⁸ Ídem.

²⁹ En la base de datos de películas calificadas por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España se indica que *Con uñas y dientes* tuvo 79.605 espectadores y *Cuerpo a cuerpo* llevó al cine a 40.912 personas. Información recuperada el 14 de noviembre de 2015, respectivamente de: goo.gl/4xxFxx y goo.gl/ZjeSXC

descalabros' se situaba en el 'terreno casi virgen y sistemáticamente olvidado de la *difusión*' (Pérez Perucha, [1979] 2015: 301) e indicaba sobre este largometraje que su 'fracaso determinante es de carácter industrial y se refiere al problema de la distribución' (Pérez Perucha, [1979] 2015: 301).

Pérez Perucha también habló en el mencionado artículo de *Contracampo* sobre la proliferación de films calificados como 'S' apuntando a la discrecionalidad de esta categoría en la que entraban: 'tanto pornos blandos como películas que sin serlo tienen más cama (o violencia) de lo que los burócratas ministeriales consideran santo, justo, equitativo y saludable (...)' (Pérez Perucha, [1979] 2015: 301). El Real Decreto 3071/1977 había establecido en cuanto la clasificación de películas que: '(...) Cuando por su temática o contenido pudieran herir la sensibilidad del espectador medio, la Administración podrá acordar que la película sea calificada con un anagrama especial y con las advertencias oportunas para el público', en su artículo sexto punto tres. A lo que se añadía que: 'Las películas cuyo tema principal o exclusivo sea el sexo o la violencia, sólo podrán ser exhibidas en las salas especiales. En cualquier caso, estarán destinadas exclusivamente a los mayores de dieciocho años', artículo sexto punto cuatro. Los films destinados a ser exhibidas en salas especiales no podían acceder a ningún tipo de ayuda, tal como se puede leer en su artículo séptimo.

Dentro de su estudio sobre la censura cinematográfica, Teodoro González Ballesteros llamaba la atención sobre las restricciones que siguieron existiendo sobre los discursos cinematográficos, a pesar de esta nueva legislación y del desarrollo normativo que tuvo posteriormente. También constataba la persistencia de medidas que coartaban la libertad de difusión de las películas:

el hecho de que la Subcomisión de Clasificación de Películas disponga qué tipo de público —edad— puede ver una película o si ha de ser exhibida en salas comerciales o especiales (hoy, si es en el segundo caso, lo que hace es prohibir la proyección de la película que se trate), suponen una limitación a la libertad de difusión, tal vez bajo unos criterios totalmente válidos y en absoluto represivos, que tienen como fin último proteger a la comunidad, pero limitan la libertad (González Ballesteros, 1981: 200)³⁰.

³⁰ González Ballesteros matiza estas restricciones de difusión cinematográfica con un 'quizá sea, sociológicamente, una autodefensa de la colectividad' (González Ballesteros, 1981: 200) pero también admite que había una mayor restricción en el ámbito cinematográfico que el que se estableció 'jurídicamente para otros medios de comunicación, como la prensa' (González Ballesteros, 1981: 202).

Durante el tardofranquismo y los inicios de la transición democrática las PFT asumieron una invisibilidad administrativa desde la cual poder plantear desbordamientos sobre lo establecido en la norma. Los nuevos marcos legislativos, expresión legal del reformismo, favorecieron un aumento de las posibilidades de lo representable y resituaron las transgresiones, resguardándose a través de la marginalización de ciertos discursos fílmicos considerados como problemáticos. Es decir, había un replanteamiento de las transgresiones tanto en su gestión como en las respuestas a la misma. A lo que se une que las realidades de las representaciones cinematográficas y su recepción son más complejas que su mero planteamiento teórico normativo.

En este sentido, la investigación de Alejandro Melero nos recuerda sobre *El Diputado* (E. de la Iglesia, 1978) 'cómo el sexo gay se usaba como herramienta transgresora en la película (...), un hecho especialmente arriesgado si se tiene en cuenta que cuando la película se estrenó la homosexualidad era todavía perseguida por la ley' (Melero, 2011: 129). En el film se representa además la prostitución masculina y un, poco frecuente en el cine español de éxito comercial, *ménage à trois*. Junto con estos aspectos, no se puede obviar la importancia que posee en la película la trama política y su relación con la orientación sexual del protagonista³¹.

En la revista del PCE *Nuestra Bandera*, entonces ya legalizada, Miguel Bilbatúa, cuya relación con las PFT ha sido expuesta en apartados previos, le hizo una entrevista a Eloy de la Iglesia, que en su militancia en el PCE formó parte del tejido de complicidades del Colectivo de Cine de Madrid, después de haber realizado *El Diputado*. En ella, este cineasta planteó como una cuestión central en su cine la aspiración de lo popular pero lo hacía de un modo divergente al que se ha expuesto en relación con las PFT en apartados previos de esta tesis doctoral: 'Creo que todo cine popular tiene que ser un cine comercial' (Bilbatúa, 1979: 65).

La representación en la película de Eloy de la Iglesia de los aspectos anteriormente indicados tenían cabida ya dentro de la legalidad, dado que en este contexto legislativo *El Diputado* se libró de pasar la censura tal como era entendida

³¹ El protagonista, político comunista que será nombrado secretario general de su partido, sufre la extorsión de un violento grupo de extrema derecha debido a que mantiene relaciones sexuales con un joven al que contrata para ello, hecho que termina trágicamente con el asesinato de este último.

anteriormente y como había padecido *Los placeres ocultos* (E. de la Iglesia, 1977). Sin embargo, la película fue calificada como 'S'. Esta situación y las temáticas expuestas no repelieron a las audiencias como demuestra su éxito en taquilla³². Lejos de convertirse en un elemento de repulsión, los tabúes transgredidos sobre la homosexualidad fueron uno de los focos de atracción para conseguir que las personas acudiesen a las salas de cine. *El Diputado* fue la película más taquillera entre los trabajos de Eloy de la Iglesia estrenados bajo el anagrama de 'S'³³. Estas transgresiones habían acercado a que la película fuese una expresión cercana a lo popular, tal como era concebido el término por Eloy de la Iglesia quien afirmó en la revista teórica del PCE que: 'Detrás de cada espectador hay una entrada, una persona que ha pasado por la taquilla. Por eso si una película tiene incidencia popular tiene un resultado comercial' (Bilbatúa, 1979: 65).

Alejandro Melero habló de una 'ola de provocaciones' en el cine español durante la transición democrática en relación a las representaciones de comportamientos sexuales diversos (Melero, 2011: 131). Otros aspectos fueron considerados como provocaciones por diferentes estamentos de la oficialidad y no solo se actuó marginalizando sus discursos. El historiador del cine Emeterio Diez Puertas ha dedicado un libro a *El crimen de Cuenca* (P. Miró, 1979), película de la que '24 horas antes de su estreno, el Ministerio de Cultura impide la exhibición (...), y, semanas más tarde, un juez militar ordena su secuestro. El Ejército considera que las escenas de tortura constituyen un delito de injurias contra la Guardia Civil' (Diez Puertas, 2012: 14). La directora llegó a ser procesada por la jurisdicción militar (Diez Puertas, 2012: 236) y tras una sucesión de acontecimientos llenos de tensiones que documenta exhaustivamente Diez Puertas la película logró estrenarse sin el anagrama de 'S' en agosto de 1981 (Diez Puertas, 2012: 338). El tortuoso periplo *El crimen de Cuenca* terminó con un absoluto éxito de taquilla superando los dos millones y medio de espectadores³⁴.

³² En la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España se recoge una audiencia 841.600 espectadores. Información recuperada el 14 de noviembre de 2015 de: <http://goo.gl/WcBjBE>

³³ Bajo el anagrama de películas 'S' también se estrenaron *El sacerdote* (Eloy de la Iglesia, 1978) y *La mujer del ministro* (Eloy de la Iglesia, 1981).

³⁴ En la base de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España se habla de 2.621.569 espectadores. Información recuperada el 14 de noviembre de 2015 de: goo.gl/tfKyds

Peor suerte corrió *Rocío* (F. Ruiz Vergara, 1980) que fue prohibida cuando ya había sido estrenada. La exhibición de este documental no tan solo incomodó por su modo de abordar la popular romería³⁵ y las vinculaciones entre jerarquías religiosas, intereses económicos y poder político, subrayando la presencia de Franco como expresión del apoyo oficial que se prestó a la Iglesia, sino que además fue objeto de denuncia por parte de los hijos de la persona a la cual se apuntaba en el film como responsable máximo de la violenta represión durante la guerra civil en Almonte (Huelva) (Espinosa Maestre y Río Sánchez, 2009: 23).

En primera estancia un juzgado de Sevilla ordenó en 1981 la prohibición y el secuestro de la película (Diez Puertas, 2012: 327). El resultado final del proceso judicial que se abrió fue una sentencia del Tribunal Supremo en 1984 en la que se ratificaba la condena al director por un delito de injurias graves y la prohibición de la distribución y proyección del largometraje en todo el territorio nacional hasta que no se suprimiesen del film algunos fragmentos del mismo, relacionados con los testimonios en los que se describía y se ponía nombre a la represión.

Otros documentales que sufrieron la marginalización de sus discursos fueron *Animación en la sala de espera* (C. Rodríguez Sanz y M. Coronado, 1981), filmada en el Hospital Psiquiátrico de Leganés (Madrid), que hace de la representación de la enfermedad mental el centro de su historia, y *Cada ver es...* (A. García de Val, 1981), protagonizado por Juan Espada del Coso, del que se muestra su trabajo como conservador de cadáveres en la Facultad de Medicina de la Universidad de Valencia, una película en la cual la presencia de la muerte, constante de su propio oficio, tiene lugar no solo en el presente de la historia sino también en los recuerdos del protagonista sobre la guerra civil en la que combatió en el bando de los vencidos. En el trabajo de García del Val se incluyen las filmaciones de los enfermos del psiquiátrico de Bétera (Valencia) en los inicios del film (García López, 2014: 202), combinando así una mirada hacia realidades cuya representación audiovisual es socialmente excéntrica.

³⁵ Ante esta visión del Rocío reaccionaron sectores ‘eclesiásticos y conservadores andaluces hasta conseguir que no fuera exhibida en un solo cine andaluz’ (Espinosa Maestre y Río Sánchez, 2009: 21).

Por otra parte, el conflicto bélico emerge en el testimonio de uno de los enfermos mentales de *Animación en la sala de espera* que hace mención a él desde la derrota del bando republicano, apoyado en su relato por una imaginaria millonaria Virgen que lo habría visitado en su casa, frente al bando nacional, finalmente vencedor: ‘El sol le dijo al Generalísimo que podía él tener el mando de España y terminar la guerra y dijo el Generalísimo que sí y se terminó la guerra ¿Entiendes? Y llevamos todos estos años que no hacen amnistía, que no hacen amnistía’. Esta alusión a la guerra civil construida en clave mitológica desde la alienación de una de las personas que prestan sus voces al documental es, sin embargo, excepcional por lo que tiene como referencia explícita al pasado franquista en una propuesta que trabaja conscientemente desde la elisión de elementos contextuales como una de las bases de su discurso (Gómez Vaquero, 2012: 271).

Cada ver es... fue calificada bajo el anagrama de ‘S’ y *Animación en la sala de espera* no logró ser estrenada hasta 1984 y lo hace de manera muy minoritaria ‘tras haberle sido denegado por el Ministerio de Cultura el premio a la calidad y cualquier tipo de subvención’ (García López, 2014: 200). Todos estos choques con la oficialidad y procesos de marginalización de los discursos señalan diferentes límites ante lo tolerable en las representaciones cinematográficas y muestran diversas reacciones para el control de las mismas. No obstante, a diferencia de las PFT, son ya propuestas elaboradas desde una aspiración por participar en los marcos legales establecidos.

Los órganos de difusión de las PFT como la Central del Curt no serán ajenos a estos cambios. En 1978, frente a las posturas que entendían que la marginalidad cinematográfica había perdido su razón de ser, el convencimiento de los miembros de la CdC estaba en que esta iniciativa seguía cumpliendo la función de hacer circular películas ‘ideológicamente interesantes’ [ideològicament interessants] (Martí Rom, 1994: 26) que no contaban con otros canales de distribución. Ese año algunas de las películas del catálogo de la CdC que habían sido desarrolladas como PFT se programaron en diversos festivales, como las VI Jornadas do Cine de Ourense (Antolín, 1978a: 65) y la X Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena (Diamante, 2007: 322-323). Además una institución oficial como Filmoteca Nacional le organizó un ciclo en Barcelona (García Ferrer, 1978c: 18-19). Esta institución,

tanto en Madrid como en Barcelona, había servido de plataforma legal para la exhibición de las PFT desde años antes³⁶.

A finales de ese año se llevó a cabo la singular pero fugaz propuesta de la Sala Aurora que estuvo dedicada a la cinematografía alternativa y fue promovida desde una propuesta cooperativa como la CdC, cuya acción colectiva había comenzado en el campo de la difusión del cine marginal, pero a lo largo de su existencia tuvo expresión también en los ámbitos de la producción y la exhibición. En ella tuvieron cabida propuestas concebidas como PFT (Colectivo de Cine de Clase, Llorenç Soler, Grup de Producció...). Martí Rom señaló como uno de los principales problemas para el funcionamiento regular de la Sala Aurora estuvo en las presiones que se realizaron desde organismos oficiales. Algo que se tradujo en la imposibilidad de cobrar entrada y en la restricción de asistencia a las proyecciones de socios de Centre Internacional de Fotografia, entidad en la que estaba albergada la Sala Aurora:

es decir para Gobernación, el cine marginal tiene total **libertad de expresión** siempre y cuando quede reducido a pequeños núcleos. Desde el punto de vista de Cultura, los filmes marginales no existen, pues no están dados de alta en el Ministerio. Pero los principales problemas vinieron del propio sector cinematográfico; 'alguien' de la parcela de la exhibición del aparato industrial decidió 'informar' a Gobernación sobre la posible ilegalidad de la experiencia (Martí Rom, 1980b: 107)³⁷.

De este modo, estrangulada económicamente, con presiones de las entidades oficiales y delaciones del sector de la exhibición cinematográfica, la Sala Aurora que había nacido en septiembre de 1978 dejó de funcionar en noviembre cuando el responsable del centro que la albergaba retiró el apoyo a esta iniciativa.

Ese mismo año es el de la realización de *Guerrilleros* (M. Conesa y B. Vilà, 1978). Sus directores habían formado parte del colectivo SPA y del 'núcleo central' de la película *Entre la esperanza y el fraude*. Aunque la película se puede plantear en el contexto de la Cooperativa de Cinema Alternatiu³⁸, Conesa y Vilà se habían alejado

³⁶ Un ejemplo de esto es el ciclo sobre cine independiente que se organizó durante el curso 1975-1976 en el que se programaron películas de algunos de los autores y colectivos mencionados en esta tesis doctoral como Tino Calabuig, Antoni Padrós, la CCA, Paulino Viota, etc... (Equipo de redacción de Filmoteca Nacional de España, 1977).

³⁷ Se mantiene la negrita del texto original.

³⁸ Esta es la autoría que se le atribuye en la página del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte goo.gl/3Gf8By Información recuperada el 16 de noviembre de 2015.

ya de la Central del Curt. Para el desarrollo del documental continúan con los modos de hacer de las PFT³⁹, sin embargo no se lleva a cabo desde el secreto y la ocultación que caracterizan la clandestinidad. En los títulos de crédito que se incluyen en la copia de visionado de la Filmoteca de Catalunya, Mercè Conesa y Bartomeu Vilà aparecen como responsables del guion y la realización. De nuevo, en Llorenç Soler encontraron un cómplice que les proporcionó material técnico⁴⁰ y la película se filma en 16 mm. y color. El film tuvo una limitada exhibición en las herencias de un mercado político adaptado al nuevo contexto⁴¹.

Aunque la inmensa mayoría de los testimonios son de hombres, la película plantea explícitamente el papel de la mujer en la guerrilla. Para ello recurre a la figura de Enriqueta Otero, maestra comunista de origen lucense implicada en la lucha guerrillera, en cuya intervención se reclama esta importancia: 'La guerrilla no se concibe sin la intervención de la mujer, fue tan intensa, tan eficaz, tan potente, que no tendría estructura el movimiento guerrillero sin ellas'. El papel de la mujer en la guerrilla es también destacada por Eduardo Pons Prades, en la película aparece la imagen de su libro *Guerrillas españolas 1936-1960* que fue una de las bases para el trabajo de documentación del film.

La tendencia política anarquista hacia la que ya apuntaba *Entre la esperanza y el fraude* se expone aquí de modo más explícito. La mayor evidencia de esto no está tanto en la selección de testimonios para el film, porque están representadas diversas opciones ideológicas, sino en la temática y sus marcos referenciales que se incluyen a modo de citas de Errico Malatesta que justifican el uso de la violencia como medio de defensa frente a otra violencia. Algo que en *Guerrilleros* operaba como una legitimación histórica de estas acciones.

A pesar del distanciamiento, *Guerrilleros* se incluyó al menos en el catálogo de distribución de la CdC de 1978-1979 en el cual aparece con una autoría descrita de modo genérica como 'un film colectivo' (Central del Curt, 1978-1979: 15), aunque no aparece en catálogos posteriores (Central del Curt, 1979-1980). A lo largo de la

³⁹ Entrevista realizada en Barcelona el 28 de agosto de 2014.

⁴⁰ Ídem.

⁴¹ Entre los espacios que menciona Vilà están sedes sindicales, ateneos, asociaciones de vecinos, etc... Entrevista realizada en Barcelona el 28 de agosto de 2014.

entrevista realizada para esta tesis doctoral, Bartomeu Vilà subrayaba el hecho de que la iniciativa que se ocupó principalmente de la distribución de este documental fue Savia Films, otra distribuidora alternativa⁴².

Desligados de la CdC Bartomeu Vilà y Mercè Conesa continuaron en los modos de hacer cine en colectivo profundizando en la lucha de la guerrilla antifranquista y mostrando de un modo más evidente su orientación hacia el anarquismo. Ambos formaron parte del Colectivo Penta que realizó la película *Quico Sabaté* (Colectivo Penta, 1980), sobre la figura de este guerrillero anarquista. El film comienza planteando la derrota del bando republicano en la guerra civil española, el exilio y la respuesta armada de parte del antifranquismo. Se hace en blanco y negro, en 16 mm., con una voz over en castellano que guía del discurso, aunque en los diálogos ficcionalizados y en algunas de las entrevistas se utiliza el catalán. En su desarrollo se mezclan estrategias propias de la no ficción, imágenes de archivo y entrevistas⁴³, con escenas de ficción, convirtiéndose por momentos en una película de acción, así lo hace al escenificar los tiroteos en los anarquistas y la Guardia Civil. De nuevo, se trata de una obra audiovisual en la que se trabaja las representaciones de la guerrilla desde su justificación histórica⁴⁴. En la entrevista con Bartomeu Vilà este afirmó que era otro ejemplo de cine hecho al margen⁴⁵ pero la persistencia en las PFT ya no se hacía desde un desafío a la legalidad sino a la industria.

Este crepúsculo que se está planteando de las PFT, como estrategia de creación cinematográfica desarrollada fuera de los marcos legales, no necesariamente tendría que haber llevado consigo el declive de algunos de los conceptos que calificaban los diversos tipos de cine en los que entraron este tipo prácticas fílmicas. Sin embargo, en los inicios años ochenta se puede constatar también el colapso de sus relatos históricos.

⁴² Entrevista realizada en Barcelona el 28 de agosto de 2014.

⁴³ Al guerrillero Marcel·lí Massana, al estudioso de la lucha guerrillera, el ya mencionado Eduardo Pons Prades y a Abraham Guillén, presentado como teórico de la guerrilla urbana.

⁴⁴ En las reflexiones que se incluyen en la película del teórico Abraham Guillén, se defienden las acciones armadas de Sabaté frente a otras posturas del anarquismo en el exilio.

⁴⁵ Entrevista realizada en Barcelona el 28 de agosto de 2014.

Aunque fue publicado en 1982, la escritura del texto de Paulino Viota sobre cine militante en España durante el franquismo aparece fechada en julio de 1980 (Viota, 1982: 21). El libro terminaba con la siguiente reflexión: 'hoy se puede decir que, para bien o para mal, como buen o mal síntoma de la nueva situación, que eso sería un interesante tema de discusión, ya no existe cine militante en España' (Viota, 1982: 21). Esa nueva situación a la que se refirió Viota se da durante la transición democrática, un proceso que en su libro se sitúa en el centro de las causas del declive de esta cinematografía debido a que 'las preocupaciones políticas de este nuevo momento histórico eran ya muy diferentes de las que motivaron la aparición del cine militante' (Viota, 1982: 21).

En uno de los trabajos de recuperación historiográfica que se dan sobre las PFT en la primera década del siglo XXI, Julio Pérez Perucha señaló que la decadencia del movimiento cinematográfico que se desarrolló fuera de la legalidad conoció 'sus cuasi postreros y brillantes ejemplos en 1978' y que a partir de 1979 se produjeron 'sólo casos no por residuales menos relevantes' (Pérez Perucha, 2003: 110). Este declive transcurría 'al ritmo de la recuperación paulatina de las libertades democráticas' (Pérez Perucha, 2003: 110) y tenía como 'broche de oro' *Numax presenta...* (J. Jordà, 1979-1980) film que Pérez Perucha calificó de 'canto de cisne del cine militante' (Pérez Perucha, 2003: 111).

En el origen del film realizado en 16 mm. está la propuesta de Jordà a la asamblea de trabajadores y trabajadoras de la empresa de electrodomésticos Numax de hacer una película sobre la experiencia de autogestión que se estaba llevando a cabo (Jordà, 1992: 57). La militancia de *Numax presenta...* no se pone al servicio de ninguna organización política específica, son las personas que participan en la autogestión los máximos protagonistas el film, además también financiaron la película con el dinero de su caja de resistencia y participaron en la elaboración de su discurso a través de la formación de un comité de seguimiento para el montaje, que intervino sobre el mismo suprimiendo incluso escenas (Jordà, 1992: 58).

La película comienza con la intervención de una de las trabajadoras que lee un documento de la Asamblea de Trabajadores de Numax. Se trata, por lo tanto, de una autonarración consensuada entre las personas que seguían implicadas en los procesos de funcionamiento de la empresa, trasladando su punto de vista sobre el

estado de la misma, también sobre su surgimiento, sus luchas, sus contextos y aprendizajes, mencionando la fecha del inicio del rodaje, el 3 de mayo de 1979, los objetivos del mismo, su financiación, la intervención en elaboración de la película de los obreros y obreras y las incertidumbres futuras⁴⁶.

Este discurso inicial era un espacio de confluencia de los diferentes agentes implicados, pero en su desarrollo la película se preocupará de recoger los disensos, que poseen también aspectos ideológicos, generacionales y de género. En su construcción el film complejiza su carácter de documento audiovisual, introduce escenas ficcionalizadas referentes al proceso de autogestión tomando como sujeto los obreros y obreras, pero, de modo más evidente, se utiliza la ficción para caricaturizar los discursos de la patronal, en este caso en forma de teatralización humorística filmada desde un distanciado plano general. En ese teatro aparece dentro de los discursos de la patronal un 'Don Santiago' fumador y con peluca que saluda afectuosamente, escucha y da la razón a los empresarios y se despide porque tiene que 'echar unas firmitas' en la Moncloa pero antes menciona que: 'le aseguro que cuando tenga un respiro le digo a Marcelino que vaya a ver a sus muchachos y que les cuente cuatro cosas (...)'.⁴⁷

Se introducía así una irónica referencia al PCE, a Comisiones Obreras y a los Pactos de la Moncloa, aprobados en 1977 y que son expresión de la política consensual que caracterizó ese momento de la transición democrática⁴⁷, como señala el historiador Juan Andrade:

El discurso del consenso al que se alinearon los partidos más representativos de la sociedad española sirvió para legitimar el nuevo sistema político en construcción

⁴⁶ Así se puede escuchar lo siguiente: 'Hoy 3 de mayo de 1979, al cabo de dos años y medio de lucha cuando el capital se prepara a expulsarnos de nuestra fábrica y nosotros nos disponemos a defendernos comenzamos el rodaje de esta película que pretende explicar a todos los trabajadores nuestra historia, nuestros aciertos y también nuestros errores para que unos y otros nos sirvan a todos en el largo camino que deben conducirnos a la abolición del trabajo asalariado, a la instauración de una sociedad sin explotadores ni explotados, sin burocracia ni dirigentes, en la que cada cual reciba según sus necesidades. Se trata de una película hecha por nosotros mismos, con nuestros propios medios, pagadas con las 600.000 pesetas escasas de la caja de resistencia y de la que sabemos el principio pero desconocemos el final. Ahora no sabemos si conseguirán echarnos, lanzarnos al mar de parados que necesita la reestructuración capitalista pero aunque así fuera la lección y la experiencia no morirán. Como decían los trabajadores y estudiantes del mayo francés esto no es más que el comienzo, continuamos el combate'.

⁴⁷ Muestra evidente de esto es que en la votación del Congreso estos acuerdos socioeconómicos son ratificados con tan solo un voto en contra, el de Francisco Letamendia de Euskadiko Ezkerra.

desde coordenadas ideológicas que no eran las propias de la mayoría de la oposición democrática sino las resultantes de la transacción de estas con las del poder político heredero de la dictadura (Andrade, [2012] 2015: 329).

Los datos que ofrecen algunos estudios indican que el período de la aprobación de los Pactos de la Moncloa coincidieron con un pico en las movilizaciones sociales, al que siguió una fuerte caída en los inicios de 1978 (Sánchez-Cuenca y Aguilar, 2009: 430), en palabras de Ignacio Sánchez-Cuenca: 'los partidos políticos de la izquierda, el PSOE y el PCE, se propusieron rebajar las movilizaciones populares tras la firma de los Pactos de la Moncloa en octubre de 1977 con el fin de conseguir cierta paz social que hiciera posible el cumplimiento de los mismos' (Sánchez-Cuenca, 2009: 19). No obstante, ni los procesos consensuales ni la desmovilización poseen los mismos tiempos en los diferentes ámbitos sociales.

Las críticas a los Pactos de la Moncloa también se mencionan en los debates de los propios protagonistas de *Numax presenta...* que relatan los problemas que surgieron con sindicatos como UGT y CCOO cuando se planteó hacer pública la negativa a estos acuerdos. La película persistía en unos discursos y acciones de ruptura arrinconados en términos de representación política, sin embargo, el proceso que recogía tuvo lugar en un período en el que continuaba una gran conflictividad laboral. El final de la experiencia de Numax se produce en el año 1979 que es cuando las huelgas alcanzaron su 'punto culminante' (Juliá, 2007: 41) durante la transición democrática, a partir de ahí la conflictividad laboral irá declinando.

Numax presenta... que fue otro de los films que poblaron la 'República de los Radicales' (Pérez Perucha y Ponce, 1986: 41), contó con una circulación muy escasa en la época. El propio Jordà recordaba esto en un texto que escribió en los años noventa: 'creo que *Numax presenta...* no lo ha visto prácticamente nadie' (Jordà, 1992: 56). A pesar de que su director la calificó de 'acta defunción del Movimiento Obrero' (Jordà, 1992: 56) la película termina con una fiesta 'con músicos, alcohol y porros, el sexo, droga y *rock'n'roll* de los 70 que terminaban, que también celebraba el final de la experiencia' (Jordà, 1992: 57). La narración fílmica, la autogestión de Numax y los setenta expiraban dionisiacamente en la película reivindicando el orgullo de haber participado en una iniciativa así y con Jordà entrevistando a sus protagonistas sobre sus planes de futuro. A ellos regresará décadas después en *Veinte años no es nada* (J. Jordà, 2005).

En cuanto al uso de la denominación de cine marginal, a finales de los años setenta se publicó en el marco de la 24 Semana Internacional de Cine de Valladolid un libro llamado *Cine marginal en España* cuyo autor fue Matías Antolín (1979). En él, Llorenç Soler negaba que se estuviese produciendo ningún proceso de cambio, salvo la efigie que aparecía en las monedas: 'Estamos idénticamente bajo la misma estructura sociopolítica del capitalismo más recalcitrante' (Antolín, 1979: 65). Por eso era necesario persistir en un cine que 'se mantenga *al margen* de las estructuras de producción y distribución dominantes y en tanto en cuanto mayor sea su adscripción a las luchas colectivas y populares' (Antolín, 1979: 65). Algo que llevó a Soler a seguir desarrollando los métodos de situarse fuera de los cauces administrativos que había aplicado durante el franquismo.

No obstante, en esa misma edición del festival de Valladolid el declive del cine marginal ya era planteado por uno de sus cineastas protagonistas. En el titular de una entrevista que se le realiza a Antoni Padrós para el boletín de la Seminci con motivo del homenaje que se le organiza en ese festival se puede leer lo siguiente: 'No hay alternativa, el cine marginal acabará siendo devorado por el comercial' ('Un francotirador', 1979: 3). Exactamente lo que venía a decir este realizador catalán era:

Yo no he ganado un duro con el cine, tampoco me importa, claro. La pena es que cada vez se ve más claro que la única salida para los que andamos así es acabar integrándose en el cine comercial. No veo más alternativa. Es triste, pero es así. Puede que quedemos ahí, en un rinconcito de un museo, pero no veo más salidas ('Un francotirador', 1979: 3).

En 1980 la revista *Cinema 2002* publicó un artículo titulado 'La crisis del cine marginal' del que era autor Josep Miquel Martí Rom, una de las personas que más se habían ocupado de reflexionar tomando como base este concepto, algo que se ha visto a lo largo de toda la tesis doctoral. Martí Rom constataba la crisis del cine marginal y buscaba razones para la misma. En él se podía leer:

La desaparición de las circunstancias políticas y (consecuentemente) de la censura cinematográfica que posibilitan la existencia de un cine marginal, parecen definir un **nuevo** contexto cinematográfico: durante estos dos últimos años parece ser que la producción de cortometrajes dentro del aparato industrial ha experimentado un gran incremento. Ya se ha superado (excepto situaciones puntuales) los problemas de la legalidad de algunas prácticas cinematográficas y los canales industriales de difusión aceptan, a priori, cualquier material (Martí Rom, 1980b: 102)⁴⁸.

⁴⁸ Se mantiene la negrita del original.

Habían pasado ya las primeras elecciones posteriores a la Constitución de 1978. El 1 de marzo de 1979 fueron las generales y el 3 de abril de ese año se celebraron las municipales, en ambas el vencedor en número de votos fue la Unión de Centro Democrático que gobernaba previamente el país. Sin embargo, en las segundas, a pesar de que en términos totales venció el partido de Suárez, se puede hablar de un 'triumfo selectivo' (Aróstegui, 1999: 289) de la izquierda por su control de las alcaldías de los principales núcleos urbanos del Estado (Aróstegui, 1999: 289). En ese contexto, Martí Rom escribió en relación a los 'representantes elegidos por la clase trabajadora (PS y PC)' (Martí Rom, 1980b: 103) que el cine marginal les '**reclama** a éstos la ayuda económica que pueda posibilitar su existencia' (Martí Rom, 1980b: 103)⁴⁹ algo que justificaba desde dos aspectos.

El primero subrayaba la legitimación de este cine marginal desde su origen como prácticas antifranquistas: 'como reconocimiento del trabajo realizado por los colectivos cinematográficos desde la clandestinidad del franquismo hasta la naciente democracia actual' (Martí Rom, 1980b: 103). El segundo, destacaba la vigencia de su utilidad: 'como medio necesario de concienciación popular a oponer el aparato industrial totalmente controlado por las multinacionales (distribuidoras) americanas' (Martí Rom, 1980b: 103).

En su investigación sobre cine alternativo británico, Julia Knight y Peter Thomas acuden al estudio de la London Film-Makers' Co-op para, entre otras cuestiones, ejemplificar la transición desde una iniciativa voluntarista al empleo de personal remunerado, a lo que se unía la posibilidad de acceder a fondos y subvenciones. Ambos modificaron la experiencia cooperativa y la hicieron depender de una financiación continua para su existencia futura más que de la propia base voluntarista en la que se había sostenido previamente (Knight y Thomas, 2010: 54-57).

En el caso del CdC el hecho de tomar forma legal en 1980 planteó la posibilidad de optar a subvenciones. Sin embargo, no se cumplieron las expectativas de la financiación que se podría haber obtenido por esta vía y solo recibieron una ayuda que les sirvió para organizar la I Mostra de Cinema Marginal que se celebró en la sala APSI (Barcelona) entre el 9 y el 15 de febrero (Martí Rom, 1994: 35). El excedente de

⁴⁹ Ídem.

dinero posibilitó la existencia de la CdC un año más, pero en 1982 se autodisolvió y su catálogo fue traspasado a la a la Federació Catalana de Cine-Clubs (Martí, Rom, 1994: 36). El cine marginal en el Estado español, si bien tiene una fase de expansión en los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco, se terminará diluyendo conforme avance la transición democrática.

Dentro del libro *Práctica fílmica y vanguardia artística en España*, publicado en 1983, se mencionaba que la expresión de cine marginal estaba en 'relativo desuso' (Bonet y Palacio, 1983: 28). Eugeni Bonet, uno de sus autores, había publicado en 1978 'There is an Independent Cinema in Spain, But...' en *Millennium Film Journal*, una revista que acaba de surgir y que se convertirá en una de las publicaciones periódicas referenciales para el audiovisual de vanguardia. El 'pero' de Bonet se relacionaba con la debilidad del movimiento, algo que tenía que ver con la dictadura franquista que había abierto un largo período de oscuridad (Bonet, 1978: 59). De este modo, Bonet relata las características específicas del surgimiento del cine independiente como PFT en un contexto determinado, en su opinión, por la inexistencia de una tradición de vanguardia, la falta de un nivel adecuado de información y las imposibilidades económicas y tecnológicas, factores que no habían permitido su desarrollo y consolidación (Bonet, 1978: 60).

Dentro de esta esfera del cine independiente se planteaba también en el texto de Bonet un distanciamiento con respecto a la cinematografía militante⁵⁰, de la que menciona su centralidad y se denuncia el clima de posiciones dogmáticas e intransigentes que, en su opinión, se habían generado, especialmente hacia todo lo que no entrase dentro de los parámetros del cine militante (Bonet, 1978: 62). En su órbita y, por lo tanto, objeto también de críticas, sitúa a la Central del Curt (Bonet, 1978: 63).

La diversidad que permite la aplicación del término vanguardia posibilitó que propuestas relacionadas desde la óptica de Bonet con lo militante, tuviesen espacio en revistas internacionales como *CinémAction* dentro del dossier que se dedicó en 1980 a los cines de vanguardia (experimental y militante), coordinado por Guy

⁵⁰ Se debe de recordar que Bonet es el traductor del texto de Jean Paul Fargier ([1976] 1977: 4-13) en el que, como se ha comentado a lo largo del desarrollo del objeto de estudio de esta tesis doctoral, este articula una dura crítica hacia el cine militante.

Hennebelle y Raphaël Bassan. Martí Rom publica en él un texto que continuaba con las inquietudes sobre cine marginal de trabajos previos. En él se desarrollan dos ámbitos de estudio diferenciados, marcados por el antes y el después de la muerte de Franco, de hecho su título es 'De Franco a Juan Carlos' (Martí Rom, 1980a). A pesar de sus diferencias, tanto Josep Miquel Martí Rom como Eugeni Bonet coinciden no solo en criticar al franquismo sino que ambos apuntan hacia aspectos relacionados con las insuficiencias en los procesos políticos que se dieron después de la muerte de Franco. Desde el estudio del cine independiente, de vanguardia o marginal se plantearon durante la transición posicionamientos críticos con el proceso político que se estaba llevando a cabo contemporáneamente.

Tal y como se ha escrito en el apartado dedicado a plantear el estado de la cuestión, los relatos del cine de vanguardia permitieron que algunas de las películas que habían sido concebidas como PFT en su origen por cineastas que han sido ampliamente tratados en esta tesis doctoral, como Antoni Padrós y Pere Portabella, lograran exhibirse en el Centre Georges Pompidou de París en el ciclo *Cinéma d'avant-garde en Espagne. Une anthologie* (1982), un programa elaborado por los que serán los autores de *Práctica filmica y vanguardia artística en España* (Bonet y Palacio, 1983). Reflexionando décadas después sobre lo que supuso la celebración de un programa dedicado al cine de vanguardia español en el centro artístico parisino, Eugeni Bonet, uno de sus comisarios, afirmó: 'Yo siempre he dicho que ese programa fue un hito pero que también fue una tumba, prácticamente a partir de ahí casi ya la producción cesó'⁵¹. La noticia sobre la exhibición del ciclo de cine de vanguardia que se llevó también a cabo en 1982 en la Filmoteca Española en Madrid con el apoyo de la Universidad Complutense era titulada por el *ABC* del siguiente modo: 'El cine español de vanguardia agoniza' ('El cine', 1982: 67).

La crisis de producción del cine de vanguardia en el Estado español no supuso radicalmente un vacío en su exhibición durante los años posteriores, los propios Bonet y Palacio junto con Waldo R. Bartolomé organizaron en 1984 con el apoyo del Ayuntamiento de Madrid en el Centro Cultural del Conde Duque (Madrid) el ciclo *Anemic Cinema* dentro del cual tenía cabida la exhibición de 'un cine de vanguardia

⁵¹ Declaraciones de Eugeni Bonet recogidas en el documental *Fragmentos para una historia del otro cine español* (Andrés Hispano, 2010).

experimental' (Bartolomé, Bonet y Palacio, 1985: 2) planteado desde un relato internacional, dentro del cual tenían cabida algunos cineastas de origen español, comenzando en los años diez y terminando en su presente. Su narrativa tomó como foco principal el interés por la experimentación en el cine y en él se atiende más al trabajo desde las formas y a los estilos que a articular un discurso histórico desde sus políticas o proyectos sociales⁵².

Al año siguiente, en la segunda edición del ciclo *Anemic Cinema* (Bartolomé y Palacio, 1985) una de las cuestiones sobre las que se llamó la atención fue la relación entre el cine y el vídeo como uno de los motivos de reflexión de varios de los trabajos incluidos. La emergencia del vídeo y su utilización para la creación audiovisual alternativa fue una de las causas que Eugeni Bonet expuso al ser preguntado por la crisis del cine de vanguardia que se da durante los años ochenta a lo largo de la entrevista realizada para esta tesis doctoral⁵³. La propia trayectoria de Eugeni Bonet y Manuel Palacio durante la década de los ochenta expresa ese giro hacia la atención del 'vídeo de creación' (Palacio, 1987).

En su historia de la CdC Martí Rom destacó en relación con el año 1980 la escasez de producciones que se dan en 16 mm. y planteó el vídeo como una nueva realidad (Martí Rom, 1994: 32). Esta situación provocó un cierto desgaste del catálogo de cine y, sin dejar de ser una distribuidora cinematográfica hasta el final de su historia, desde finales de los setenta el listado elaborado por la Central del Curt ya incluye para su distribución una sección de 'material de vídeo' nutrido con las creaciones del colectivo Video-Nou (Central del Curt, 1978-1979: 5). La atención al formato, en cuanto aspecto material de la creación, permite plantear como otro de los factores de la decadencia de unos modos de hacer cine militante, marginal o de vanguardia y del colapso de sus relatos el declive en la utilización de su formato característico, el 16 mm., relacionado también con el aumento de su precio, un fenómeno que trascendió la realidad local española (Thompson y Bordwell, 2010: 560). Este cambio tecnológico se hizo cada vez más patente conforme avanzaron los años ochenta. El vídeo no solo pasó a ser el formato privilegiado para las creaciones del audiovisual artístico, sino que marcó el consumo de películas en los hogares

⁵² De los 12 programas que se incluyen en el catálogo cuatro de los que abordan el cine más reciente se dedican al 'Panorama del Nuevo Film Formal' (Bartolomé, Bonet y Palacio, 1985).

⁵³ Entrevista realizada a Eugeni Bonet en Barcelona el 7 de marzo de 2014.

(Mainer y Juliá, 2000: 139-140) y su utilización como medio no profesional de captación de imágenes y sonidos de la vida cotidiana desplazó al cine doméstico (Nogales Cárdenas y Suárez Fernández, 2010: 112-115).

En lo que respecta a la cinematografía *underground*, dentro de su historia cultural del cine español Vicente Benet escribió que: ‘Almodóvar y Zulueta culminaron su trayecto en el cine *underground* con dos películas memorables realizadas en 1980’ (Benet, 2012a: 358). Benet se refiere a los films *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (P. Almodóvar, 1980) y *Arrebato* (I. Zulueta, 1980). Dos trabajos que han tenido una amplia atención bibliográfica y cuyo interés recae en nuestro objeto de estudio por lo que tienen de término, a pesar de que no forman parte de las PFT.

Dentro de una investigación que presta especial atención a la presencia de Almodóvar en la revista *Star*, Jean Claude Seguin discute la idea que se había anunciado en esta publicación cuando se habló del rodaje de *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, bajo la denominación de *Erecciones Sindicales*, como el de la primera película *punk* española: ‘la película no llega a ser lo que lo que se anunció en un principio, “la primera película *punk* español”, sino la plasmación de las evoluciones y modificaciones que sufrió España en los últimos 70’ (Seguin, 2011: 71). De esta forma, Seguin la sitúa de un modo más preciso como una obra que marca el paso del *Rrollo* a la *Movida* (Seguin, 2011: 67).

Sobre la definición del *Rrollo*, Germán Labrador ha señalado que este término ‘hace alusión a un conjunto de prácticas culturales, políticas y de ocio cuyas características principales podrían ser el vitalismo desencantado, la inscripción urbana y la nocturnidad. La cultura del rollo tiene una fuerte vertiente ácrata y conlleva unos determinados hábitos de consumo de drogas’ (Labrador, 2009: 82). En cuanto a la movida, Gerard Imbert, la ha planteado como una esfera de acción que ‘representa el paso de una cultura críptica (surgida del régimen anterior), forjada en la clandestinidad o limitada a sectores marginales (culturales de “rollo” del inmediato postfranquismo) a una cultura al descubierto, cultura exhibida que funciona a modo de reconocimiento y funda una teatralidad urbana’ (Imbert, 1990: 196).

En el año 1977 Jesús Ordovás ya escribió que: ‘estamos en un momento favorable para que ciertas cosas cambien radicalmente. No es extraño, por tanto que el **Rollo** -más o menos subterráneo- salga a la luz del día’ (Ordovás, 1977: 8). *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* es una salida a la superficie del *Rollo*, el paso de Almodóvar del *underground* al *aboveground*, por acudir el término que utilizan para referirse a esta película Thompson y Bordwell (2010: 549). No por ello carente de elementos provocadores, como el tratamiento de la sexualidad y la droga. La película tiene lugar en un momento en el cual, como ha escrito Jean Claude Seguin, Almodóvar ‘está cerrando su etapa alternativa’ (Seguin, 2011: 71) y sus películas se van encauzando dentro de un camino comercialmente normalizador que tendrá un exitoso acomodo dentro de la industria. Es decir, fuera ya de las prácticas *underground*.

Arrebato fue el regreso de Iván Zulueta al largometraje en 35 mm. tras la experiencia de *Un, dos, tres... al escondite inglés* (I. Zulueta, 1969). Zulueta fue uno de los cineastas relacionado con las PFT que consiguen estrenar ‘en los circuitos comerciales, saliendo de este modo de una marginalidad que, cinco o diez años atrás, era también constitutiva de ilegalidad o alegalidad’ (Pagán, 2006: 117). En la película Zulueta estableció continuidades en sus modos de hacer con la etapa experimental en formato subestándar pero en otro marco narrativo y dentro de una propuesta de cine de género. Precisamente, como ha estudiado Alberte Pagán, es su carácter de película ‘fantástica’ la que ‘permite una serie de recursos narrativos cercanos a la vanguardia que, en este contexto, no rompen la continuidad narrativa’ (Pagán, 2006: 137). Pagán también niega el carácter marginal de la película a partir de las cifras de audiencia que proporcionan los datos oficiales, a lo que suma otro tipo de exhibición (cine-clubs, filmotecas, festivales...).

A lo recaudado en taquilla⁵⁴ habría que añadir además el dinero de una subvención obtenida (Santamarina, 2006: 72). Sin embargo, no estamos ante gran éxito en términos comerciales, tampoco las diferentes versiones de presupuestos de la

⁵⁴ En la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España se recoge una audiencia 76.963 espectadores en el estreno que el film tuvo durante la transición democrática. Información recuperada el 14 de noviembre de 2015, de: goo.gl/ZjVISR

película que recoge Antonio Santamarina apuntaban hacia grandes cifras (Santamarina, 2006: 72)⁵⁵.

Almodóvar y Zulueta señalaron dos vías en sentidos contrarios, ambas fuera del *underground* y fueron otro ejemplo de cómo el avance de la transición democrática no solo coincidió con el abandono de las PFT sino también con el crepúsculo de las prácticas fílmicas y los relatos de alguno de los términos bajo los cuales habían tenido cabida.

El productor de *Arrebato*, Nicolás Astiárraga, fue también el de *Trágala, perro* (*Sor Patrocinio, la monja de las llagas*) (A. Artero, 1981). Antonio Artero, protagonista de las Jornadas... de Sitges y del que se han mencionado en la tesis doctoral sus experiencias de rodaje en relación con la CNT durante la transición democrática, realizó dentro de los cauces comerciales este largometraje en 35 mm. En su proyección en salas la película tuvo una recepción muy minoritaria y su taquilla estuvo lejos de amortizar su 'modesto presupuesto'⁵⁶ (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 1998: 176). Fue otro proceso de integración poco satisfactorio del que Javier Hernández y Pablo Pérez escribieron en su monografía sobre este cineasta que: 'La apuesta de Antonio Artero por acercarse, quizá por vez primera en su filmografía, a los planteamientos de un cine comercial convencional era recompensada por la incomprensión y no impidió que un film como *Trágala, perro* volviera a quedar recluido a los márgenes del malditismo' (Hernández Ruiz y Pérez Rubio, 1998: 186).

En 1981 dentro de un texto titulado 'El cine español después de Franco de la politización al desencanto' [Le cinéma espagnol après Franco: de la politisation au désenchantement] que se publicó originalmente en la revista francesa *Revue du cinéma/ Image et son/ Écran* en 1981 y dos años después en versión española

⁵⁵ El texto de Santamarina repasa también la recepción crítica del film en su construcción como película de culto. A partir de la misma, Carmen Ciller y Manuel Palacio han llamado la atención sobre el hecho de que ninguna 'haya reparado en la notable carga ideológica que emana de la película a partir de la construcción realizada con los personajes femeninos, y en especial, con el de la protagonista, Ana Turner' (Ciller y Palacio, 2011: 350). Aspecto sobre el que ha profundizado de modo más específico Carmen Ciller para problematizar sus representaciones desde un punto de vista de género (Ciller, 2011).

⁵⁶ En la base de datos de películas calificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España se recoge una audiencia 13.852 espectadores. Información recuperada el 20 de noviembre de 2015 de: <http://goo.gl/UjnHHM>

dentro del libro *La historia y el cine* editado por Joaquim Romaguera y Esteve Riambau, Josep Miquel Martí Rom afirmaba que fue:

durante ese período de ‘normalización’ política y cultural cuando paradójicamente desaparecerán por problemas económicos (incrementos considerables del precio del papel impuesto por el monopolio estatal y reducción de las ventas) las principales revistas que configuraron el movimiento antifranquista: *Cuadernos para el diálogo*, *Posible*, *Ozono*, *Ajoblanco*, *Triunfo* (pasó de semanal a mensual en un último intento de supervivencia) (Martí Rom, [1981] 1983: 149).

A las revistas que menciona Martí Rom se puede añadir dentro del ámbito de la contracultura la mencionada *Star* en 1980. En el marco de un proceso de crisis de la prensa, Martí Rom destaca como gran excepción la evolución favorable de *El País*, un periódico que había nacido en 1976, es decir, después de la muerte de Franco. Esta situación le lleva a concluir que: ‘La cultura antifranquista devendrá en caduca en la España democrática’ (Martí Rom, 1983: 149). Las PFT no formaron parte de lo ‘nuevo’ sino que, en su diversidad y en diferentes grados, habían nacido como contestación al franquismo rebelándose contra el sistema situándose fuera del mismo. Cuando Felipe González llegó a la presidencia del gobierno tras las elecciones de octubre de 1982 ya estaba consolidado el proceso terminal de las PFT y de declive del cine marginal underground, militante, de vanguardia, etc... De este modo, la subida al gobierno del PSOE no supuso su desactivación pero tampoco la recuperación de la producción de estas cinematografías. No entraban tampoco dentro del ‘cambio’ que se convirtió en un mantra para los socialistas (Quaggio, 2014: 323).

En 1983 Ángel Fernández Santos informó en las páginas de *El País* sobre las dificultades que había tenido la película *Después de...* (C. Bartolomé y J. J. Bartolomé, 1981) y habló de él como un ‘film maldito’: ‘Rehabilitado hace unos meses, estrenado casi clandestinamente en varias ciudades españolas (...) el filme maldito de Cecilia y José Juan Bartolomé sobre el ambiente que se respiraba en las calles de España antes del 23-F, se estrena precaria y tardíamente en Madrid la próxima semana en el Cinestudio Groucho’ (Fernández Santos, 1983). En el origen de la película, Cecilia Bartolomé situó la preocupación de la ‘amnesia histórica. La gente olvidaba muy pronto lo que había ocurrido antes, así que queríamos reflejar, de alguna manera, hechos que veíamos que la gente borraba muy rápido de su memoria’ (Contreras de La Llave, 2008: 39).

El documental está marcado por las insatisfacciones del período transicional, en él los políticos o intelectuales son otro agente más de los discursos, desplazando su argumento de autoridad hacia una amplia polifonía de voces, como han señalado Josetxo Cerdán y Marina Díaz, *Después de...* ‘apuesta por hacerse voz y portavoz de la tradición de la cotidianidad y el anonimato de la vida política’ (Cerdán y Díaz, 2001: 16). En una película co-dirigida por una cineasta, las voces de la mujer son parte protagonista de ese discurso descentralizado, los intereses por las representaciones de género no eran nuevos en la carrera de Cecilia Bartolomé (Vernon, 2011). En *Después de...* hay un interés por mostrar la participación de las mujeres y sus opiniones en la vida social, además se debaten las luchas de género y se filman y se da voz a militantes feministas.

La película se terminó en enero de 1981 y en ella se puede escuchar a Santiago Carrillo afirmar que: ‘Yo no pienso que mañana vayamos a encontrarnos con un golpe de Estado’. Además se muestran las escenografías políticas de los sectores involucionistas y a militantes del partido político de extrema derecha Fuerza Nueva explicando el porqué de su militancia. Se incluyen acciones filmadas de la violencia policial y, como se mencionará posteriormente, opiniones encontradas sobre la violencia política en el País Vasco. Las fuerzas armadas son señaladas gráficamente como ‘Lo que permanece’ y la voz over habla de ellas como ‘el gran tabú de la reforma’. Estos son algunos de los aspectos que en el post-23F problematizaban el discurso de la película porque el golpe de Estado y su tratamiento mediático había supuesto el clímax de la representación, también audiovisual, de los peligros que se cernían sobre el proceso reformista.

Después de... constó de dos partes, la primera se tituló *No se os puede dejar solos* y la segunda *Atado y bien atado*. Surgió también la idea de una tercera parte que se llamaría *Todos al suelo*, que no se llevó a cabo finalmente. En palabras de Cecilia Bartolomé: ‘después del golpe, que nosotros no esperábamos, aunque sí lo pronosticamos, hubo un cambio de actitud. Y gran parte de toda esta gente que tan virulentamente atacaba la Constitución, a Suárez, al Rey tuvieron que “irse al suelo”. Ese fue realmente el “todos al suelo”’ (Contreras de la Llave, 2008: 40). En su deconstrucción del mito de la transición española como un proceso pacífico, la investigadora Sophie Baby defiende que el golpe de Estado del 23F:

provocó el declive brutal del nivel de violencia, iniciando el final del ciclo de violencias de la Transición que podemos considerar como concluido con las elecciones de otoño de 1982, que consagraron la estabilización de la democracia. De hecho, para el movimiento contestatario izquierdista, la lucha armada contra el opresor quedó definitivamente deslegitimada, tanto por sus efectos contraproducentes, manifiestos desde el 23-F, como por la llegada al poder de los socialistas (Baby, 2015: 80).

No obstante, Baby también constata la persistencia de la violencia de ETA durante los años ochenta y la respuesta en forma de ‘reanudación de la “guerra sucia” por medio de los GAL, Grupos Antiterroristas de Liberación. Impulsados por los servicios del Ministerio de Interior socialista’ (Baby, 2015: 81).

Como se ha indicado la violencia política en el País Vasco es otro de los espacios problemáticos que se abordan en *Después de...* La película no esconde otras violencias del período y, junto a ellas, aborda lo que se expresa gráficamente en el documental como ‘El laberinto vasco’. El uso de la violencia política y las respuestas del Estado se tratan desde una nueva sucesión de opiniones en disputa. Se enfrentan pareceres y se recogen los efectos de esta violencia, no solo a través de imágenes de prensa sino también con la filmación del entierro de una de las víctimas de ETA.

Las representaciones problemáticas de *Después de...*, en cuanto a propuesta que aspira a integrarse dentro del sistema normalizado de exhibición cinematográfica, se enfrentaron a unos desafíos diferentes a las PFT. Esta es una de las películas a las que acude Paloma Aguilar para ilustrar que durante la transición democrática: ‘Frente al éxito de algunas de las comedias mencionadas –y de las películas eróticas (...)– asistimos al fracaso comercial de excepcionales e interesantísimos documentales’ (Aguilar, 2007a: 93). Desde la atención a las audiencias, Aguilar concluye que no hubo una escasez de producción de películas que plantearon el pasado reciente durante el período transicional, lo que sucedió fue que las actitudes de su consumo se dividieron ‘entre los que tenían un intenso deseo de orillar esa etapa reciente de su historia’ (Aguilar, 2007a: 94) y los que ‘interesados en recordarla’ tuvieron otras preferencias, como la comedia o los mensajes conciliadores (Aguilar, 2007a: 94).

En el caso concreto de *Después de...* no se pueden obviar los problemas administrativos que sufrió, a los que se sumó la negación de cualquier tipo de subvención oficial (Fernández Colorado, 2001: 63-65). Una situación que fue recogida por la prensa de la época y que los directores denunciaron contemporáneamente del siguiente modo: 'Sin necesidad de la expeditiva censura del franquismo, se ha conseguido silenciar un filme utilizando sanciones económicas y amenazas legales mucho más sofisticadas' (Bedoya, 1982). Fernández Santos también escribía: 'Un filme que fue parte de la vida española de la transición, en sólo tres, años se ha convertido en parte desconocida de la historia de esa transición, víctima de la censura encubierta y del sistema de estrenos simbólicos' (Fernández Santos, 1983).

El documental muestra desde su inicio un deseo consciente por proporcionar una información alternativa, como afirmó su directora: 'Una cosa era la comunicación oficial y otra cosa era la realidad' (Contreras de La Llave, 2008: 39). Desde la propia película se propone un cierto vínculo genealógico en este sentido con respecto a experiencias previas. La primera parte de la misma empieza con filmaciones que se incluyeron en *Universidad 71-72*, cuando se abre el plano se puede ver a Miguel Hermoso sentado delante de una moviola y al lado de él Andrés Linares de pie explica su actividad dentro de las PFT. Ambos son presentados bajo la denominación de 'Colectivo de Cine de Madrid' nombre que, como se ha visto, surge con posterioridad a la salida de Hermoso y se aplica a ambos retrospectivamente en el documental cuando su actividad era ya parte del pasado. A lo largo de su discurso de presentación Andrés Linares comenta que: 'En aquella época nosotros pensábamos que la misión fundamental que había que cumplir era una labor de contrainformación. Es decir, dar a través de la imagen, a través del cine, toda una serie de materiales, una serie de documentos, que no aparecían en la prensa, que no aparecían en los medios oficiales de comunicación'. Miguel Hermoso destaca el miedo que se producía en los rodajes y le da la vuelta al término de contrainformación: '(...) cuando en realidad yo creo que nosotros éramos los informadores y los contrainformadores eran ellos'. A esta frase le sigue, en contraste, la inclusión de un No-Do.

La entrevista a los miembros del GM no estuvo exenta de polémica. Javier Maqua escribió una carta a la revista *Contracampo* en la que afirmaba que, en un principio, esta escena se había planificado con la presencia no de dos sino de tres cineastas militantes, de los que él era uno, como ‘representante del desencanto’⁵⁷ y ‘de los que habían dejado todo, de los que no tienen partido, ni perrito que les ladre’ (Maqua, 1980a: 8). Sin embargo, según la versión de Javier Maqua, finalmente Andrés Linares y Miguel Hermoso se negaron a filmar con él y, lo cierto es, que Maqua no aparece entrevistado en la película. Si se trae a colación este hecho, no es tanto por esta cuestión, que debería ser verificada con el resto de versiones, sino por lo que demuestra de no cicatrización de las viejas discrepancias políticas del GM. En este sentido, Maqua escribió: ‘el sectarismo del PCE y el deseo de apuntar en su marcador incluso los goles anulados, era una de las notas que caracterizaban la vida política, de otros tiempos. ¿Habrían cambiado las cosas? Empiezo a preguntarme... Pero la realidad es dura de pelar y agota mis esperanzas’ (Maqua, 1980a: 8).

La película de los hermanos Bartolomé heredaba del GM y del CCM la vocación de mostrar nuevos puntos de vista y otras voces fuera de las habituales en los medios de comunicación masivos. Además, como ha señalado Laura Gómez Vaquero: ‘El largometraje recupera el tono de riesgo del cine clandestino (no en vano, los realizadores temieron por su integridad física en algunas ocasiones); algo que, como pudieron comprobar los hermanos Bartolomé, no fue positivamente considerado por las instancias correspondientes’ (Gómez Vaquero, 2012: 225). En el caso de Cecilia y José Juan Bartolomé no hacía falta situarse fuera de la legalidad para ello, lo que tampoco suponía una desproblematización de sus representaciones, aunque en ese nuevo contexto el resultado fue la marginalización de su propuesta y una circulación también minoritaria, aunque ahora legal.

⁵⁷ Expresión audiovisual del desencanto de un cineasta militante, no relacionado con el GM pero sí con el CCM, es el cortometraje legal *Carpanta* (Tino Calabuig, 1980).

‘La clandestinidad no solo como aventura, o sea como placer o goce de situarse fuera de toda norma, sino como camino hacia la conquista de una verdadera identidad’

Jorge Semprún

10. Conclusiones

En el apartado metodológico se plantearon tres preguntas de investigación, a las que nos referiremos por el acrónimo PI seguido del número que correspondió a cada una. Estas preguntas determinaron la atención de la tesis doctoral hacia las causas del origen de las prácticas fílmicas de transgresión (PI1), sus modos de desarrollo y difusión (PI2) y los motivos que llevaron a su declive (PI3).

Como en todo fenómeno histórico complejo, las respuestas a cuestiones básicas relacionadas con las prácticas fílmicas de transgresión (PFT) son multicausales. A este aspecto cabe añadir que los resultados de esta investigación no cierran las puertas a que los factores que serán señalados puedan ser enriquecidos con nuevas aportaciones posteriores, aunque sí que recogen las principales dinámicas que afectaron a los siete ámbitos de interés principal de la tesis doctoral. A ellos nos referiremos también por sus siglas (AIP) seguidos de la numeración correspondiente. Estos se centraban con respecto a las PFT en: experiencias previas desarrolladas durante el franquismo que sirviesen para un mejor entendimiento de su origen (AIP1), sus vínculos con las organizaciones de la oposición (partidos políticos, movimientos sociales, sindicatos...) (AIP2), los sentidos que adquirieron los diferentes términos bajo los cuales tuvieron cabida durante el tardofranquismo y la transición democrática (AIP3), el papel atribuido a las luchas de género en los discursos que hicieron de estos términos el centro de su análisis (AIP4), las relaciones internacionales de las PFT (AIP5), sus transgresiones de los marcos tolerados para lo representable (AIP6) y los procesos que llevaron a su crepúsculo (AIP7). Todos ellos han sido abordados ampliamente a lo largo de la tesis doctoral. A modo de síntesis y en forma de conclusiones se puede afirmar que:

1) El análisis de **experiencias previas** ha servido para comprender mejor, bien en forma de continuidades o bien en forma de respuestas críticas, el origen de las PFT (**PI1 y AIP1**). En los inicios del desarrollo general del objeto de estudio se planteó el giro hacia las estrategias de infiltración que se dio en el Partido Comunista de España (PCE) desde finales de los años cuarenta. Esta estructura partidista antifranquista era la que contaba con la mayor red de militancia clandestina. En su exploración de las posibilidades de la legalidad para el trabajo político cobró importancia la labor de los intelectuales y, específicamente, de personas implicadas en el sector cinematográfico. Desde el germen de lo que será la organización de intelectuales del PCE, a comienzos de los años cincuenta, ya hay profesionales de este sector implicados en los procesos de infiltración, algunos incluso llegaron a ocupar puestos de responsabilidad en este partido.

Dentro de esta labor de intervención social se puede considerar la evolución de la productora UNINCI que terminará siendo controlada por militantes del PCE. La amplia recepción que posibilitaba una película fue un tentador terreno para el activismo de una organización política que aspiraba a ser de masas pero se enfrentaba a una realidad de represiva clandestinidad. No se ha encontrado documentación que demuestre que esta productora haya sido parte estructural del PCE, algo que tampoco ha sucedido con experiencias posteriores relacionadas con las PFT como la Comisión de Cine de Barcelona (CCB), el grupo de Madrid (GM) o el Colectivo de Cine de Madrid (CCM) (AIP2), las propias condiciones de ilegalidad y la persecución a la militancia comunista problematizaban cualquier tipo de relación formalizada. No obstante, sí se puede afirmar que la labor de los militantes comunistas de UNINCI entró dentro de las estrategias del PCE de servirse de los intelectuales como puente entre este partido y las clases medias, como otro frente de acción con el que ampliar su base social. Sin embargo, la relación entre esta organización comunista y UNINCI no se puede concebir como un tránsito unidireccional de directrices políticas que se traducen libremente al audiovisual. El ejercicio de la legalidad en una dictadura, las condiciones de trabajo y las obligaciones económicas propias de una empresa impedirían algo así.

En lo que respecta a las PFT, no se puede obviar el hecho de que UNINCI fue señalada como uno de los momentos en los que el partido fijó especial atención en el ámbito cinematográfico dentro del dossier escrito durante el tardofranquismo por

milитantes comunistas de la CCB (Doc. 1), es decir, desde una mirada retrospectiva elaborada por personas implicadas en las PFT. Dentro del mismo documento, se habló del éxito relativo de esta productora en el campo de la cultura. En la tesis doctoral también nos hemos ocupado de plantear la reacción de la administración ante *Viridiana* y cómo en su circulación interior, hasta su estreno oficial en España durante la transición democrática, ocupó el mismo lugar que las PFT, aunque en su concepción inicial estaba su exhibición dentro de los parámetros legales. También se ha constatado la existencia de filmaciones realizadas en España fuera de los cauces legales que se apoyaron en sus relaciones exteriores y sucesos represivos que afectaron a cineastas que tuvieron trascendencia fuera de las fronteras del Estado español. Se fueron señalando así, antes de la emergencia de las PFT, experiencias que, junto con la propia acción del aparato censor, sirvieron para apuntar hacia los límites de lo tolerable y fueron precedentes de alguno de los modos de hacer y de los intereses característicos de las PFT en el tardofranquismo y la transición democrática (AIP5 y AIP6) .

La documentación del Archivo Histórico del PCE (AHPCE) ha mostrado el interés de militantes del PCE por intervenir en la formación, producción y reflexión cinematográficas y en dos ámbitos de gran importancia en el origen y desarrollo de las PFT: el movimiento estudiantil y los cineclubs. En este archivo se conserva también documentación relacionada con las Conversaciones... de Salamanca que supusieron la puesta en práctica de una política frentista de largo alcance en el PCE y el Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) y que estará también en el origen de experiencias colectivas referenciales en las PFT durante los años setenta, como la Comisión de Cine de Barcelona. No obstante, el germen teórico salmantino tiene expresión en el denominado Nuevo Cine Español, caracterizado por su posibilismo.

2) Hay que entender el **surgimiento de las PFT (PI1)** en el contexto de una dictadura, con los marcos de lo representable regulados por una normativa de censura. Fue durante los años finales de la década de los sesenta, en paralelo al incremento de la actividad de los movimientos de resistencia antifranquista y ante la necesidad de poner en escena cuestiones que el control estatal de la enunciación discursiva vetaba, cuando algunos cineastas comenzaron a desarrollar unas actividades fílmicas en las que prescindían de los encorsetados controles

administrativos del régimen. En este sentido, las PFT tienen origen desde un deseo de ir más allá de los límites que permitía la regulación de lo representable.

Su surgimiento coincide también con el agotamiento de la operación aperturista de la etapa de Manuel Fraga al frente del Ministerio de Información y Turismo, que se tradujo en un endurecimiento de los procedimientos censores. En el tránsito de los sesenta a los setenta hubo una serie de películas que una vez finalizadas no lograron el permiso de exhibición o fueron prohibidas, algunas incluso habían llegado a ser autorizadas antes, lo que las condenó al ostracismo. Estos hechos fueron elementos indicativos de las dificultades del desarrollo de posicionamientos críticos dentro de la legalidad. El intento de estas películas de integrarse en el sistema había sido en vano.

Aunque fuera de los epicentros simbólicos del 68 en los relatos internacionales, la oposición española no fue ajena a los movimientos de protesta de finales de los sesenta. En ellos la juventud y la contestación estudiantil tuvieron un papel protagonista. Se ha visto la importancia de los contextos estudiantiles bien en forma de enseñanza oficial, Escuela Oficial de Cine, o enseñanza alternativa, Escola Aixelà, pero también en formas de encuentros, Jornadas... de Sitges, para su surgimiento. Estas Jornadas... a pesar de celebrarse en 1967, fueron otra muestra de estos procesos contestatarios que se estaban viviendo y de los que la EOC no fue una excepción. De hecho, lo sucedido en Sitges fue otra expresión, no la única, de las propuestas disidentes que salieron de la EOC.

Los militantes del PCE y del PSUC tuvieron una significativa participación en el evento cinematográfico de la ciudad catalana. No obstante, en las pretensiones originales de los organizadores de las Jornadas... de Sitges no entraban, en cambio, las posicionamientos rupturistas sino una continuidad posibilista que se vio desbordada. Frente al interés del PCE-PSUC por propiciar plataformas legales, lo cual implicaba combinar la militancia clandestina con una oposición articulada desde la participación en el sistema para conseguir su desestabilización, las conclusiones de Sitges eran rupturistas y no podían tener lugar dentro del mismo. Posicionamientos como los de Antonio Artero fueron ejemplos de estas rupturas, algo que se tradujo no solo en su cine sino también en su militancia y su posterior adscripción anarquista llegando a coordinar la filmación de eventos políticos de la

Confederación Nacional del Trabajo durante la transición democrática, algo que entronca con otros ámbitos de interés principal (AIP2).

Joaquim Jordà, otro de los protagonistas de las conclusiones de las Jornadas... de Sitges, que había sido militante del PSUC, evolucionó desde la experimentación psicodélica hasta un cine producido por UNITELEFILM, la sociedad cinematográfica del PCI, como se ha mencionado a lo largo del trabajo doctoral. Posteriormente, Jordà participó en experiencias cinematográficas llevadas a cabo en la órbita de la izquierda extraparlamentaria en Italia. En los trabajos de su etapa italiana, Jordà se enfrentó en algunas de sus películas a problemáticas comunes y métodos de trabajo recurrentes también en el cine militante español pero puestos en práctica en un contexto diferente. Todo este recorrido ha mostrado como, durante el período de análisis de esta tesis doctoral, Jordà fue el cineasta estatal que mejor representó la aspiración de un cine internacionalista. Las inquietudes políticas por la autonomía obrera del final de su período italiano tuvieron también continuidad en *Numax presenta...*, película que fue estudiada dentro de los procesos finales de las PFT.

Lo sucedido en Sitges, pero también las relecturas posteriores que se hicieron durante el tardofranquismo y la transición democrática en trabajos firmados por los hermanos Pérez Merinero o el colectivo de críticos cinematográficos denominado Marta Hernández, evidenciaron las emergencias y fisuras que se estaban dando en la izquierda. Además Sitges indicó unos modos de hacer cine y de entenderlo políticamente, que se concretaron de diferentes formas (PI2), no necesariamente en continuidad con la línea sitgista que planteaba dentro de sus políticas el cuestionamiento del lenguaje cinematográfico establecido. Una postura que fue minoritaria, de limitada recepción y que tampoco entró dentro de los intereses del PCE-PSUC.

El estudio de las Jornadas... de Sitges ha servido para plantear su condición de experiencia-umbral en cuanto que señaló límites y apuntó hacia sus transgresiones y desde la investigación de sus derivas se indicaron aspectos relacionados con el desarrollo de las PFT y con diversos ámbitos de interés de la tesis doctoral.

3) En lo que respecta a su **desarrollo y difusión (PI2)** dentro del Estado, el hecho de salir de legalidad tuvo consecuencias en todas las esferas del circuito de la

cultura de las películas que se realizaron sin existencia administrativa, no solo en la esfera de producción. En este sentido ha sido útil acudir al concepto de prácticas filmicas porque ha permitido plantear un estudio que incluyó las representaciones pero trascendió del análisis en exclusividad de las mismas y ofreció la posibilidad de abordar, más allá de la filmación, otros procesos del trabajo cinematográfico en los que las transgresiones también operaron, desde la preparación del rodaje hasta el consumo de las películas, prestando especial atención, para una comprensión más adecuada, a los marcos legales y a la evolución de los mismos.

Para llevarse a cabo, las PFT se sostuvieron en un tejido de complicidades que estuvo constituido por una red de afinidades de naturaleza variada, que iban desde la militancia política hasta las relaciones afectivas. Este tejido de complicidades tuvo una de sus expresiones, aunque no la única, en los modos de producción colectivos. Algo que no solo cuestionaba los parámetros hegemónicos de base capitalista propios de la industria sino que sirvió como estrategia dentro del Estado para la división de responsabilidades ante las sanciones que podían derivar de la implicación en experiencias que se desarrollaban fuera de la legalidad. Además se han analizado iniciativas grupales también relacionadas con la difusión de obras audiovisuales cuya producción, circulación y consumo entraron dentro de las PFT.

En aquellos casos en los cuales las películas sin existencia administrativa no se gestaron desde posicionamientos colectivos también se daba una responsabilidad compartida. Algo que establecía un tipo de relaciones diferentes a las que caracterizaban el cine comercial. Para los rodajes, la distribución de una copia y su exhibición se necesitaba el apoyo de un grupo de personas que lo hiciese posible. Había, por lo tanto, una base voluntarista, articulada desde intereses diversos pero que hacía que se sacasen adelante estas experiencias.

Detrás de la pluralidad de posicionamientos ante el hecho cinematográfico, pero también ante la militancia política, hubo círculos de afinidades que se ligaban con los espacios en los que se proyectaba el cine. El punto de partida desde fuera de la legalidad de las PFT obligó a buscar espacios para su exhibición diferentes a los de las salas comerciales. Los cineclubs se convirtieron en uno de los lugares privilegiados para su proyección. A estos se unieron otra serie de espacios diversos para el consumo cinematográfico que formaron parte de su mercado político (locales

parroquiales, asociaciones vecinales, fábricas, centros de enseñanza, etc.). Estos se ampliaron durante la transición democrática con otros sitios donde también se pudieron proyectar, como las sedes de las agrupaciones de partidos y sindicatos que iban siendo legalizados.

En las copias que se utilizaron para estas proyecciones el 16 mm. se convirtió en el formato protagonista. Fue el que mayoritariamente se usó para los films desarrollados como PFT por su calidad de formato semi-profesional que ofrecía mejoras frente al 8 mm. y el Súper 8 y que era más barato y estaba sometido a unos controles más laxos que el 35 mm. Además existía un circuito en el que tenía cabida su exhibición y algunas de las iniciativas contaron con el equipamiento técnico necesario para proyectar sus películas. Los equipos de rodaje de dimensiones reducidas y la circulación en espacios alternativos se convirtieron en dos características predominantes de las películas desarrolladas como PFT. Aunque se ha constatado la existencia de largometrajes que se llevaron a cabo dentro de los intereses de nuestro objeto de estudio, predominaron los cortometrajes y medimetrajes. Algo que vino determinado por la precariedad de medios, el coste de la película y, en ocasiones, por la propia forma de exhibición, cuando esta estaba destinada a que hubiese un debate posterior a la proyección.

4) Las **relaciones** que se establecieron entre las PFT y los **partidos, sindicatos y movimientos sociales (PI2 y AIP2)** fueron muy diversas. De modo general, se puede afirmar que para la realización de un cine hecho fuera de la legalidad no se establecieron vínculos estructurales permanentes sino colaboraciones dentro de un tejido de complicidades que ayudaron a su financiación, producción, proyección y circulación de esas películas en una gran variedad de formas. De nuevo, la idea del tejido de complicidades es adecuada, en este caso para calificar aquellos nexos no orgánicos que se mantuvieron.

Este desarrollo de las PFT coincidió con un proceso de fisuras dentro de la hegemonía de la izquierda del PCE y del PSUC, algo a lo que se le ha prestado una especial atención dentro del ámbito universitario desde finales de los sesenta. Hubo cineastas que, en las proximidades de estos partidos, no necesariamente mantuvieron las estrategias políticas de oposición con respeto al cine de sus

posibilistas predecesores salmantinos y algunos terminaron por situarse en los márgenes.

Se han mencionado luchas estudiantiles que sirvieron de expresión de una aspiración unitaria del antifranquismo, este tipo de iniciativas entraron también dentro de la línea política del PCE-PSUC. El cineasta Pere Portabella estuvo implicado en organizaciones políticas unitarias como la Asamblea de Catalunya. Tanto su activismo en estructuras de la oposición como sus PFT no tuvieron cabida dentro de la norma. No obstante, se situaban en diferentes grados de protagonismo con respecto a la acción política. Lo que no supone negar el riesgo de las PFT, pero sí situarlas dentro del entramado opositor como una línea de actuación que no fue la principal de las políticas antifranquistas.

Aunque establecer relaciones de pertenencia en iniciativas clandestinas resulta complejo, al menos sí que se puede afirmar que Portabella colaboró con la CCB, no solo proporcionando información para rodajes, datos que obtenía por sus responsabilidades políticas, sino también formando parte en los procesos de elaboración de alguna de las películas en las que la CCB estuvo implicada. Esta experiencia colectiva no nació durante el tardofranquismo como un órgano partidista sino como expresión de la política unitaria. Algo que no la alejó del PSUC sino que formaba parte de su órbita ideológica que fomentaba el pactismo entre las fuerzas de la oposición y, en la práctica, este partido comunista fue el sector político predominante de la CCB. Una muestra de esta cercanía fue la decisión de participar en la película *París, Junio 1971*. Con ella la CCB participó en la elaboración de una película que poseía una gran capacidad de proyección para los intereses políticos del PCE. Aunque su rodaje fue en París, los procesos de edición se realizaron dentro de las PFT en el interior del Estado, donde además tuvo difusión clandestina. Miembros de la CCB fueron también protagonistas de la filmación de otros eventos organizados por el PCE fuera de España y del PSUC antes de que este estuviese legalizado.

En las proximidades de la CCB se desarrolló El Volti, ambas fueron experiencias colectivas nacidas en Cataluña y llevadas a cabo fuera de la legalidad, nutridas con militantes del PSUC, sin pertenencia orgánica al partido constatada y con una línea de acción ideológicamente afín que exploró las posibilidades políticas de la

cinematografía. El Volti contó con la implicación de la militancia del PSUC y Comisiones Obreras (CCOO). Su funcionamiento es característico de los modos de hacer clandestinos, también por la propia restricción de la información que poseían sus miembros.

La militancia de CCOO, sindicato próximo al PCE, como se ha expuesto a lo largo del trabajo doctoral, además de participar en El Volti promovió la iniciativa del cineclub *Informe 35*. A lo largo de la tesis doctoral también se ha demostrado la importancia de Comisiones Obreras en el desarrollo de las PFT. Hechos relacionados con sus militantes protagonizaron algunas de estas películas, además este sindicato financió films que en el interior circularon como PFT y los distribuyó a través de su delegación exterior en París (DECO).

Otras experiencias de difusión, como la Central del Curt (CdC) y su brazo de producción, la Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA), se conformaron relacionadas con la cultura cineclubística desde inquietudes antifranquistas, sin vínculos estructurales con partidos ni tampoco formalmente vinculadas de forma estable a ninguna organización sindical, lo que no quiere decir que en el análisis de las películas de la CCA no se haya podido observar una orientación política predominante.

A través de los tres casos de estudio se han observado modelos diferentes con respecto a estos vínculos con organizaciones de oposición. En primer lugar, el GM partió desde activistas del PCE, en un contexto de politización estudiantil, y adquirió un carácter de iniciativa unitaria, siendo capitalizada por los militantes de esta organización comunista. Algunos de los trabajos del GM mostraron un evidente interés por la militancia de Comisiones Obreras.

El CCM, que nació en un contexto de mayor visibilización de las PFT, se conformó a partir de una triple confluencia, las herencias del GM y las incorporaciones de Tino Calabuig y de jóvenes militantes procedentes del sector estudiantil. Previamente a conformar el CCM, Calabuig había realizado como PFT una película como *La ciudad es nuestra* contando con la complicidad de sectores profesionales vinculados a la oposición política y con activistas del movimiento vecinal. En el desarrollo del CCM el peso de la militancia del PCE fue mayor y no contó con la participación del

sector antirrevisionista que había formado parte del GM, aunque puntualmente activistas de otras organizaciones participaron en procesos relacionados con la labor del CCM.

Cabe destacar que, a pesar de la búsqueda en el AHPCE, no se ha encontrado una vinculación orgánica de estas experiencias colectivas con el PCE. Algo que coincide también con los testimonios de los entrevistados. Lo que sí se ha demostrado a través del análisis de sus PFT y su puesta en relación con las doctrinas de este partido es la coherencia de sus representaciones con la línea política del PCE. Dentro de lo cual cabe matizar que la mirada hacia las variables de lo popular con respecto a la cinematografía y el estudio de las reflexiones sobre medios audiovisuales en *Mundo Obrero* y *Nuestra Bandera* han servido para mostrar que las PFT del CCM no entraron dentro de las principales inquietudes informativas de estas publicaciones y tampoco del PCE con respecto al trabajo político en el sector audiovisual.

En el caso de Helena Lumbreras, se ha incluido dentro del análisis de sus PFT una película realizada para la sociedad cinematográfica del PCI que si bien tuvo existencia legal en Italia usó filmaciones que se realizaron clandestinamente dentro Estado y tuvo una circulación en España como PFT. En cuanto, al cine de oposición que llevó a cabo desde su participación en proyectos colectivos, este se desarrolló fuera de su vinculación con partidos políticos, aunque asumiendo puntualmente algún encargo que se situaba en posicionamientos rupturistas a la izquierda del PCE y otorgando, en la medida de lo posible, a los protagonistas de las luchas que se estaban recogiendo en sus films capacidad de decisión en la construcción de la película.

El caso de Antoni Padrós fue el de un cineasta cuyos films no formaron parte los modos de producción colectivos y cuyo desarrollo fue independiente a estructuras partidistas, sindicales y de movimientos sociales.

Para cerrar este apartado de las conclusiones, señalar la existencia de películas promovidas desde el movimiento homosexual y también que recogieron multitudinarios eventos feministas. Dentro de la izquierda antifranquista, sin pertenencia partidista aunque estableciendo en su cine relaciones puntuales con

movimientos asociativos, estuvo también Llorenç Soler que fue uno de los nodos de las PFT, no solo en su faceta de realizador sino también por su implicación en experiencias pedagógicas alternativas, en iniciativas de distribución de cine marginal y en su calidad de colaborador de películas de otros cineastas o colectivos que han sido estudiados a lo largo de la tesis doctoral (Padrós, Lumbreras, la CCB, etc...).

5) Las PFT tienen cabida durante el tardofranquismo y la transición democrática en diversas **denominaciones (PI2 y AIP3)**. Los términos más habituales dentro de las reflexiones sobre las PFT formaron parte de la cultura cinematográfica internacional. En este sentido, coinciden con un contexto más amplio de rupturas políticas y cinematográficas que se estaban dando contemporáneamente a su producción también fuera del Estado pero para su desarrollo dentro del mismo fue necesario posicionarse al margen de los cauces legales establecidos por la administración franquista.

El hecho de no considerar cada una de estas calificaciones como sinónimos y haber observado sus divergencias, expresadas también en que no todos los cineastas de las PFT tenían cabida en todas las calificaciones, ha evidenciado los diferentes sentidos que adquirieron algunas de ellas y cómo plantearon unas relaciones diferentes con respecto a sus políticas. Algo que también afectó a las iniciativas con las que se vincularon en relación con su distribución, un ejemplo de esto fueron los matices que adquirió El Volti como distribuidora clandestina y la Central del Curt como distribuidora de cine marginal.

La aplicación de un nuevo concepto como el de prácticas fílmicas de transgresión, con un carácter inclusivo, ha permitido, lejos de homogenizar el objeto de estudio, estudiarlo históricamente en sus diferencias, sin limitarse a una oposición binaria entre trabajo artístico y explicitud política. Con ello se ha obtenido una mejor expresión de sus matices, todos ellos entraron dentro de lo que se ha definido en la parte metodológica de la tesis doctoral como cines menores.

En primer lugar, se ha visto el concepto de independiente que se identificó con una serie de prácticas fílmicas no comerciales pero distanciadas también del cine doméstico, de aficionados o amateur. La denominación independiente fue contestada desde posicionamientos teóricos de impronta marxista que vieron en él

unas pretensiones culturalistas que no satisfacían sus necesidades políticas y lo acusaron de ser una alternativa reformista. En este sentido, emerge el concepto de cine marginal, que reclamaba una mayor atención hacia unos contenidos abiertamente opuestos a los valores oficializados por el franquismo y su desarrollo desde fuera del sistema.

Por otro lado, la reflexión sobre cine militante impregnó la cultura cinematográfica internacional de finales de los años sesenta, muy relacionado con las revueltas del 68, entendidas en un sentido geográficamente amplio. Aunque durante el tardofranquismo no había una situación política favorable al cine militante, sí que se ha constatado la presencia de textos que fueron dados a conocer durante la dictadura y que acudían a este término como objeto de reflexión. El concepto de cine militante, que continuó en la transición democrática con relatos como el libro de Andrés Linares y el de Paulino Viota, este último atendiendo ya a la realidad estatal, no estuvo exento de respuestas que mostraron su distanciamiento hacia el mismo acusándolo de poseer unas posiciones dogmáticas e intransigentes. También desde el cine militante se articularon críticas hacia el cine marginal achacándole una falta de clarificación política.

En el cine marginal tuvieron cabida prácticas consideradas militantes porque se proponían desde un ámbito más amplio dentro del cual la independencia fue sustituida por la marginalidad como eje principal del discurso para marcar unas implicaciones críticas con el sistema. Una operación conceptual que dio lugar a un término menos restrictivo que el marcado por la idea de militancia. La Central del Curt estuvo ligada a este término pero también participó en la emergencia de un cine alternativo, terminología con la que actualizar la de marginal, que tuvo expresión en la denominación de su brazo de producción la Cooperativa de Cinema Alternatiu. Si la búsqueda de alternativas sociopolíticas marcaron su actividad, lo mismo sucedió con las alternativas de orden estructural y cultural. De este modo, la CCA exploró diferentes luchas populares, tomando posición a favor de ellas, como un elemento más para su consecución. Además propuso una lectura crítica de la historia diferente a la oficial en *Entre la esperanza y el fraude* que terminó por escorarse hacia posiciones anarquistas, no necesariamente coincidentes con la de todos los miembros de la Central del Curt ni de la CCA, aunque sí que fueron aceptadas por la mayoría asumiendo dentro de la experiencia colectiva este

documental. Posteriormente, se produjo un distanciamiento entre la CCA, por un lado, y Bartomeu Vilà y Mercè Conesa, por otro. Estos habían participado en la película mencionada y también habían formado parte del Colectivo SPA. Vilà y Conesa siguieron profundizando desde una óptica anarquista, en un contexto de declive de las PFT, en trabajos audiovisuales que abordaron aspectos relacionados con la historia de la guerrilla antifranquista.

La CdC-CCA fue uno de los agentes que en conjunción con determinadas plataformas que permitían la reflexión y exhibición cinematográficas, como las Xornadas... de Ourense, perfiló la idea de cines nacionales como respuesta al centralismo pero también a la hegemonía estadounidense en la industria cinematográfica. Desde estos presupuestos tuvo desarrollo como PFT un cine con una aspiración nacional-popular que recurrió a elementos identitarios considerados como propios.

Los debates terminológicos también tuvieron lugar en el ámbito del cine underground, acusado desde propuestas de carácter marxista de ser un cine paralelo, posibilista y ausente de incidencia política que simplemente era utilizado como una vía provisional para conseguir una futura integración en la industria. Todas estas discrepancias provocaron que cineastas como Antoni Padrós, evidentemente alejado de la derecha gubernativa y con un cine lleno de subversiones, como se ha demostrado a lo largo del caso de estudio, sufriese los ataques de determinados sectores de la crítica de izquierdas. También se ha mencionado el desarrollo de los relatos de vanguardia durante los años ochenta en los que se desplazó el protagonismo de los proyectos sociales en favor de los intereses sobre la forma cinematográfica. Dentro de estas calificaciones, que no se utilizaron necesariamente de manera excluyente, Padrós pudo entrar dentro de los relatos del cine independiente, marginal, underground o de vanguardia, aunque no dentro de los cineastas que se adscribieron a la cinematografía militante en sus principales relatos.

6) Aunque a lo largo de todo el trabajo doctoral se han incluido cuestiones relacionadas con las **luchas de género y la representación de la mujer** en las PFT, la investigación en forma de caso de estudio de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase ha servido para clarificar una serie de aspectos

importantes en relación con el **papel que se les atribuyeron en los discursos que hicieron de las terminologías anteriormente expuestas el centro de su análisis (PI2 y AIP4).**

De este modo, se han planteado las resistencias ideológicas de relatos sobre cine militante que concedían una primacía a la lucha de clases y en los que el género o la raza solo podían ser atendidos de forma secundaria. El hecho de contemplar un mayor protagonismo a estas dos últimas cuestiones fue considerado una debilidad teórica. A esto se unió la inexistencia de una esfera de análisis articulada desde el género en los discursos generales sobre cine militante, marginal o de vanguardia producidos en el Estado español y su tratamiento muy secundario, en el mejor de los casos, de estos aspectos. Todo esto llama la atención sobre las carencias que existieron en cuanto a articular reflexiones que abordasen las reivindicaciones de género en los ámbitos situados explícitamente en la izquierda. En estas historias se les dio a las mujeres un papel incidental o subalterno cuando, como se ha visto en el análisis de las PFT de Helena Lumbreras, esto no tendría porque haber sido así. Incluso propuestas audiovisuales realizadas fuera de los marcos establecidos administrativamente que filmaron eventos feministas como *La Dona* fueron realizados por colectivos conformados mayoritariamente por hombres. Esta predominancia de lo masculino se dio también en las filmaciones relacionadas con el movimiento homosexual.

Por lo tanto, es dentro de este contexto de ausencias y subalternidades donde se han planteado las PFT de Helena Lumbreras como feministas. En las películas analizadas, concebidas como herramientas para el cambio social, Lumbreras no desligó los puntos de vista de género, trabajados conscientemente en sus representaciones, de las reivindicaciones de clase y su relación con otras luchas políticas del período. Es decir, el feminismo de Lumbreras está integrado en un marco más amplio de luchas por la igualdad, dentro de las cuales se plantearon problemáticas de género y en su trayectoria dentro de las PFT fue avanzando, aunque no de una manera estrictamente lineal, en la representación de la mujer como protagonista de procesos sociales.

Además, en el seno de ese espacio de poder negociado que suponía el hacer cine en colectivo, la posición de Lumbreras no fue de subalternidad sino que ella se

convirtió en el eje vertebrador de las experiencias colectivas que promovió. El Colectivo de Cine de Clase logró ser así, no solo en las representaciones que se incluían en sus películas sino en su propio funcionamiento, un espacio posible para el cuestionamiento de las hegemonías de género. Algo que no necesariamente sucedió en otras propuestas colectivas, aunque a lo largo de la investigación se han abordado trabajos colectivos que dentro de las PFT implicaron a Rosa Babi, Mercè Conesa, Brigitte Dornès, María Luisa Quesada, María Miró, Carmen Frías, etc... Mujeres que constatan presencias sobre las que construir una genealogía pendiente de figuras que han sido escasamente atendidas por los relatos historiográficos y de las que todavía hoy se posee una información muy escasa. Algo que ha padecido en su desarrollo esta tesis doctoral.

7) El título de este trabajo marcó como geografía principal de su estudio el Estado español. Sin embargo, a lo largo de la investigación estos marcos geográficos han quedado desbordados debido al protagonismo que adquirieron las **relaciones internacionales** y los procesos que se llevaron a cabo fuera de España para el desarrollo de las PFT (**PI2 y AIP5**). De todo lo expuesto, se puede concluir que el tejido de complicidades de las PFT fue más allá de las fronteras estatales, que las conexiones internacionales tuvieron una significativa importancia en el desarrollo y difusión de las mismas, hasta el punto de que la investigación hubiese quedado incompleta en el caso de que no se hubiesen abordado. Algo que ha demostrado la necesidad de un enfoque transnacional para esta investigación, tal y como se ha planteado a lo largo de toda la tesis doctoral, exponiéndolo en el marco teórico y llevándolo a la práctica en el desarrollo general del objeto de estudio y en los casos seleccionados, convirtiéndose en un elemento básico para la obtención de los resultados de la investigación.

Así, se ha llamado la atención sobre la importancia que tuvieron las televisiones extranjeras. Esta transferencia desde lo filmico hacia el medio televisivo se dio con un doble interés. En primer lugar, el de proporcionar material filmado desde los puntos de vista de la oposición española que fuesen difundidos y obtuviesen la máxima audiencia posible con el fin de influir en la opinión pública internacional a favor de sus aspiraciones políticas. Esto se producía en un contexto mediático en el que era difícil conseguir filmaciones de los movimientos de oposición en España, también para los profesionales de televisiones extranjeras. El recurrir a las PFT

posibilitó la obtención de filmaciones que entraban dentro de los territorios vedados para lo representable en el interior de España para su uso informativo fuera del Estado. Además sirvieron para dar a conocer un tipo de información alejada de la imagen propuesta por la oficialidad.

En segundo lugar, la venta de este material filmado fuera de la legalidad a televisiones extranjeras ayudó a la continuidad de iniciativas relacionadas con las PFT que encontraron en esta actividad una fuente de financiación para llevar a cabo sus proyectos. Si bien los medios televisivos foráneos utilizaron, por lo general, este tipo de filmaciones para ilustrar programas de carácter informativo, se han documentado películas desarrolladas como PFT que fueron financiadas por medios de comunicación extranjeros, no solo televisiones sino también productoras cinematográficas.

Las relaciones personales, las afinidades políticas pero también las estructuras de la diáspora activista española proporcionaron el contacto con sociedades cinematográficas, televisiones y asociaciones de otros países que formaron parte del tejido de complicidades de las PFT. Dentro del estudio de estas relaciones se ha prestado una especial atención a UNITELEFILM y a UNICITÉ. Los cineastas comunistas españoles encontraron en estas sociedades cinematográficas del PCI y del PCF el apoyo de dos iniciativas legales dentro de sus países. Su ayuda estuvo planteada desde un transnacionalismo afín en el que facilitaron recursos técnicos y humanos para desarrollar y difundir este tipo de películas.

Durante este trabajo doctoral se ha constatado la implicación de cineastas y colectivos relacionados con las PFT en la filmación de actos de la oposición política española que tuvieron lugar en el extranjero. Estas películas desempeñaron las funciones de reportajes que proporcionaban información sobre estos eventos pero lo hacían desde un punto de vista solidario con los mismos buscando ser elementos motivadores para la continuidad de la lucha opositora. En este sentido, se pueden considerar experiencias de propaganda destinadas tanto a su difusión internacional como a su circulación interior del Estado, donde se distribuyeron y exhibieron como PFT. Ya se ha destacado la labor de Comisiones Obreras y su delegación exterior (DECO). Además se ha estudiado el interés de la formación de cineclubs por parte de la Asociación de Trabajadores Emigrantes Españoles en Suiza (ATEES) y su

correspondencia con la DECO para exhibir este tipo películas. Se han analizado las filmaciones de diversos eventos multitudinarios que el PCE realizó en Europa, que se distribuyeron y exhibieron como PFT en España, y el proyecto que existió por parte de militantes comunistas de montar una sociedad para la difusión de este tipo de películas entre la diáspora española y de materiales informativos a televisiones foráneas (Doc. 1).

Estos flujos transnacionales ocuparon espacios intersticiales en la sociedad con la que se mantenía una relación solidaria, también en la propia industria audiovisual de ese país, actuando y aprovechando las fisuras del sistema y consiguiendo, en ocasiones, cobertura legal para prácticas filmicas que en España no lo eran. De este modo, se han planteado ejemplos de películas que si bien se gestaron como PFT en el interior del Estado lograron tener una existencia normalizada en otros países e incluso acceder a su sistema de ayudas.

Además, este cine realizado fuera de la legalidad, no solo el que poseía un carácter de contrainformación, encontró fuera de España ventanas de exhibición en festivales de cine y filmotecas. En cierta medida, todo este recorrido internacional y el importante apoyo que supuso para las PFT resulta lógico si tenemos en cuenta las restricciones a las que se enfrentaban este tipo de prácticas filmicas en el interior del Estado. En sus inicios durante el tardofranquismo, la clandestinidad provocó un conocimiento y un intercambio de información escaso incluso entre iniciativas ideológicamente afines que tuvieron una delegación exterior común, como fue el caso de la CCB y el GM. De este modo, los contactos con París fueron más fluidos en estos primeros momentos, que los que se mantuvieron entre Madrid y Barcelona.

8) En lo referente a la investigación de las **transgresiones dentro de los marcos tolerados para lo representable en los discursos audiovisuales de las PFT (PI2 y AIP6)**, la localización de aquellos aspectos problemáticos que desafiaron la normativa ha servido para poner al descubierto los límites de lo que podía ser puesto en pantalla en la sociedad española durante estos períodos y, por contraste, se han explicitado los valores hegemónicos de la oficialidad.

El análisis de las PFT ha ofrecido la posibilidad de abordar temáticas cuya representación transgredía la normativa tanto en la ficción como en la no ficción. En cuanto a la primera, la investigación de Antoni Padrós se ha realizado desde un análisis sistemático del concepto de transgresión demostrando sus posibilidades para ser usado como herramienta analítica válida para el estudio cultural. La estructuración del caso de estudio atendiendo a diferentes ámbitos de sus discursos audiovisuales ha llevado, en coherencia con la idea de prácticas fílmicas, a abordar desde la idea de transgresión una variedad de procesos que van desde su formación hasta la recepción de sus películas. En cuanto a la investigación sobre el ámbito de la enunciación discursiva de su cine realizado como PFT se han establecido tres categorías que afectaban a la religión, la vida sexual y los motivos políticos con el fin de explicar por qué estos films podían ser considerados como transgresores dentro del contexto de su producción contemporánea. Estas tres categorías han sido razonadas desde los marcos legales que afectaron a estas cuestiones planteando diversas desviaciones de lo pautado por la normativa censora.

De los resultados obtenidos, se puede afirmar que las películas de Padrós incidieron en mayor medida en aspectos problemáticos relacionados con la vida sexual y la religión que los otros casos de estudio seleccionados cuyos trabajos se articularon desde las estrategias de la no ficción, las PFT del GM, el CCM, Helena Lumbreras y el CCC. Por eso, a pesar de no entrar en los discursos del cine militante, estas películas de Padrós adquieren valor político en su condición de representaciones antagonistas de los valores oficializados legislativamente.

Con respecto a la no ficción, a lo largo de la tesis doctoral se ha constatado la existencia de propuestas que desde un interés de contrainformación abordaron temáticas que solo podían ser obtenidas desde la transgresión de las normas. Es decir, al igual que existió una prensa clandestina que proporcionaba otros puntos de vista de la realidad del país, diferentes a los que se podían encontrar en los medios legales, existió un cine que nació desde esta misma aspiración y que fue realizado por cineastas que pusieron al servicio de estas luchas de la oposición sus conocimientos específicos en el campo de la cinematografía. Algo que tomaba como punto de partida la idea de que la cine podía ser una herramienta útil para favorecer

la transformación política. Así, este tipo de películas no se concebían desde la neutralidad sino desde sus propósitos de intervención social.

La urgencia de la actualidad y sus condiciones de producción pero también esta salida informativa de materiales que se ha planteado con respecto a las televisiones extranjeras hizo que en las prácticas de contrainformación predominase una corriente reportajista frente a otras opciones que abogaban por un cine de mayor profundidad reflexiva. La información alternativa fue uno de los ámbitos más productivos de las PFT pero, como ya se ha visto, no fue el único.

9) A lo largo de la tesis doctoral se han mencionado diversas causas del **declive de las PFT (PI3 y AIP7)**. Los casos de estudio han mostrado la variedad de las PFT y todos ellos han cubierto un intervalo que va desde el tardofranquismo hasta la transición democrática. Si observamos el final de su producción cinematográfica esta tuvo lugar en 1976 (Antoni Padrós), 1977 (Colectivo de Cine de Madrid) y 1978 (Colectivo de Cine de Clase). Aunque excepcionalmente se pueden encontrar algunas experiencias que persisten en los modos de hacer de las PFT después del último trabajo del Colectivo de Cine de Clase, el grueso de la realización de películas que entraron dentro de nuestro objeto de estudio fue anterior.

A lo largo de la tesis doctoral se ha argumentado, a través de diferentes ejemplos, que la cercanía de la muerte de Franco y el desarrollo posterior de los procesos de reforma política se tradujeron en una progresiva salida a la superficie de las PFT. Esto no supuso una ausencia de riesgo a la hora de llevarlas a cabo sino un declinar del secreto y la ocultación propios del hacer clandestino. Algo que se tradujo en una menor dependencia exterior para los procesos de postproducción a los que habían acudido algunas de estas películas por los problemas que presentaba el realizar estas cuestiones dentro del Estado (AIP5). Este desplazamiento no estuvo exento de tensiones, como demuestran las amenazas de denuncia y el secuestro de copias. Se ha constatado, por la tanto, que la muerte de Franco no supuso el abandono de las PFT ni de los modos de hacer colectivos, algunos de los cuales tomaron identidad durante estos procesos, pero en el progreso del reformismo se abrieron nuevos cauces para su institucionalización. La conformación del Institut del Cinema Català fue un ejemplo de ello. Esta iniciativa logró llevar a cabo experiencias de información alternativa que antes solo tendrían cabida fuera de la

legalidad y ahora contaban ya con el apoyo de una institución oficial. Experiencias que son tardías en el campo de la información audiovisual, al estar consolidado el rol central de la televisión. De ahí el interés que mostraron partidos como el PCE por conseguir una presencia pública en la misma, algo de lo que dejan constancia las páginas de *Mundo Obrero* incluso en fechas anteriores a su legalización y que se tradujo en una atención creciente por el medio televisivo conforme se vislumbró de forma más nítida la posibilidad de su legalización y se acercaban las fechas de los primeros comicios electorales. Como ya se ha mencionado, la publicación del PCE estuvo mucho más interesada en la televisión que en las PFT del CCM, a pesar de la proximidad de sus miembros con esta organización. Muestra de estos procesos de institucionalización fue también el desplazamiento que se produjo en la práctica fílmica de Andrés Linares desde su participación en el CCM hacia un cine de partido apoyado por la Agrupación de Cine del PCE, después de la legalización de esta organización comunista.

Si bien al mercado político de las PFT se le van sumando nuevos espacios durante el proceso reformista, la actividad de los cinceclubs va languideciendo conforme avanzó la década de los setenta. Además, la nueva situación política y el ensanchamiento de lo representable llevó a que llegasen a las pantallas de las salas de cine comercial películas que anteriormente no podía ser exhibidas en ellas.

Las modificaciones legislativas que afectaron a la censura hicieron que representaciones que se habían desarrollado fuera de la legalidad pudieran tener cabida dentro de ella. No obstante, esto no supuso que algunas de las experiencias que habían sido llevadas a cabo sin existencia administrativa la obtuviesen ahora. Si en el ámbito de la producción cultural se puede constatar un interés por la historia y la memoria, las PFT no fueron una excepción. Pero, aunque siguieron circulando las películas que fueron desarrolladas fuera de la legalidad, en este nuevo contexto se produjo un declinar no solo del mercado político de las PFT sino también de sus audiencias. El hecho de que la asistencia a sus proyecciones fuese paulatinamente dejando de ser un acto de transgresión favoreció esta pérdida de atracción de espectadores y espectadoras a lo que se unió la menor frecuencia en la renovación de títulos al ir cayendo la producción de films desarrollados fuera de la legalidad.

La importancia que se le ha concedido en esta investigación a la transgresión como herramienta posible para el análisis cultural y el estudio histórico ha evidenciado que esta no es transhistórica sino que está contextualmente determinada dado que toda sociedad tiene un marco legal y moral que concreta los límites de lo representable de diversos modos. Así, algunas de las películas que no podían ser legales en la España del tardofranquismo y los inicios de la transición democrática lo fueron en otros países. Algo que también sucede en la variación de los períodos históricos, durante la transición democrática se dio una resituación de las transgresiones y una nueva gestión de los límites en los discursos audiovisuales no carentes de estrategias de marginalización. Estos cambios, llevados a cabo dentro de un proceso lleno de tensiones, no supusieron una desproblematización de las representaciones, aunque los discursos de ruptura fueron arrinconados conforme se desarrolló la reforma, abandonados también por los partidos mayoritarios de la izquierda.

El aperturismo tuvo una de sus expresiones en la mayor facilidad con la que ya contaron las televisiones extranjeras para llevar a cabo su labor informativa en España. El obtener filmaciones desde la transgresión para su venta a medios foráneos dejó de ser una estrategia operativa con lo que esto conllevó de pérdida de su utilidad tanto política como económica. A esto se unió que las transformaciones en TVE hicieron que algunos de los protagonistas de las PFT observasen como innecesaria su labor de contrainformación.

Los datos de distribución de películas de la CdC muestran un pico de interés en este cine en 1976, frente a los años siguientes, y tanto su actividad como la de su brazo de producción, la CCA, fueron ejemplo de los procesos de mayor visibilización de las PFT que se dieron desde los primeros años posteriores a la muerte de Franco. No obstante, iniciativas como El Volti que desde las PFT se había ocupado de la difusión de películas que no tenían cabida dentro de la legalidad dejó de funcionar. Los procesos de reforma política coincidieron también con una transformación de la base voluntarista original de la CdC y su estructura se hizo más compleja. La experiencia se planteó tomar forma legal y optó a subvenciones. Estos procesos modificaron su naturaleza original y esta vía institucionalizada no cubrió sus expectativas económicas. En 1982 dejó de funcionar y se desarticulaba así uno de los principales agentes de difusión de las PFT en el Estado español.

El declive de las PFT no necesariamente tendría que haber llevado a la decadencia de algunos de los términos que las calificaron (AIP3). Sin embargo, en los años ochenta se constata no solo un agotamiento de sus prácticas sino un colapso de los relatos del cine militante, de vanguardia, *underground*, marginal, etc. Algo que coincide con una progresiva consolidación del uso del vídeo y un paulatino abandono de la utilización de su formato característico, el 16 mm. La llegada previa de las izquierdas al poder a algunos importantes ayuntamientos no revertió estos procesos de declive y en el momento en el que el PSOE llegó al gobierno del Estado ya se había producido su ocaso. Las políticas de los socialistas tampoco supusieron una reactivación de este tipo de cinematografías.

Como otras prácticas culturales del antifranquismo, las PFT no formaron parte de las retóricas de lo nuevo ni del cambio sino que, en diversos grados, se habían gestado en la dictadura como formas de contestación a los valores establecidos. En este sentido, se puede afirmar que fueron una estrategia coyuntural que tuvo continuidad después de la muerte de Franco, aunque conforme avanzó la transición democrática fue progresivamente declinando su producción pero también la percepción de su utilidad política, sus audiencias, sus fuentes de financiación, sus aparatos de difusión, sus espacios de recepción, sus tejidos de complicidades, sus relaciones exteriores, su formato característico, etc.

La investigación sobre las PFT ha aportado el análisis de una serie de representaciones, pero también de actividades políticas y sociales, que no entraban dentro de la legalidad y, por lo tanto, no formaron parte de los discursos públicos oficiales o lo hacían desde otros punto de vista, de ahí su importancia para articular narrativas históricas alternativas de estos períodos y obtener un conocimiento más plural sobre los mismos. Las historias de las PFT son las historias de una diversidad de disidencias que tuvieron lugar durante los años finales del franquismo y la transición democrática. A pesar de su dispersión, su estadio investigador diverso, las limitaciones en las posibilidades de su visionado, el no siempre buen estado de conservación y su escasez documental esta tesis doctoral se ha ocupado de su investigación.

‘The clandestine not only as an adventure, or as pleasure or enjoyment of being outside of all norms,
but also as a way towards the conquest of a true identity’

Jorge Semprún

11. Conclusions

In the methodological section, three research questions were posed, to which we will refer using the acronym RQ followed by the number which corresponds to each of them. These questions determined the attention of the doctoral thesis towards the causes of the origin of the transgressive filmic practices (RQ1), their modes of development and distribution (RQ2), and the motives which led to their decline (RQ3).

As with all complex historical phenomena, the answers to basic questions related to transgressive filmic practices (TFP) are multifaceted. It should be added that the results of this research do not close the door to enriching the elements that will be indicated with new contributions in the future, although it does gather together the principal dynamics that affect the seven main areas of interest of this doctoral thesis. We will also refer to these with their initials (MAI) followed by the corresponding number. In relation to the TFP, these focused on: previous projects developed during Francoism which serve to provide a better understanding of their origin (MAI1), their links with oppositional organisations (political parties, social movements, trade unions...) (MAI2), the meanings acquired by the various terms under which they had a place during late Francoism and the democratic transition (MAI3), the role attributed to gender struggles in the discourses that made these terms the centre of their analysis (MAI4), the international relationships of the TFP (MAI5), their transgressions of the tolerated frameworks for what could be represented (MAI6), and the processes which led to their decline (MAI7). All these have been addressed extensively in the doctoral thesis. By way of synthesis and in the form of conclusions, it can be asserted that:

1) The analysis of **previous projects** has served to understand better, whether in the form of continuities or in the form of critical responses, the origin of the TFP (**RQ1** and **MAI1**). At the beginning of the general development of the object of study we mentioned the turn towards strategies of infiltration that took place in the Partido Comunista de España (PCE) [Spanish Communist Party] from the end of the 1940s. This anti-Francoist party structure was the one which had the biggest network of clandestine members. In its exploration of the possibilities of legality for political work, the contribution of intellectuals—and, specifically, of people involved in the cinematographic sector—was important. From the seed of what would become the organisation of PCE intellectuals, at the beginning of the 1950s there were already professionals in this sector involved in the process of infiltration, some of whom even came to occupy positions of responsibility in this party.

Within this work of social intervention one can consider the evolution of the production company UNINCI, which will end up being controlled by PCE members. The wide reception that a film could achieve was a tempting terrain for the activism of a political organization which aspired to be a mass movement but which confronted a reality of repressive clandestinity. No documentation has been found that proves that this production company was a structural part of the PCE, something which has also been the case with later projects related to the TFP, such as the Comisión de Cine de Barcelona (CCB) [Barcelona Film Commission], el Grupo de Madrid (GM) [the Madrid Group], and the Colectivo de Cine de Madrid (CCM) [the Madrid Cinema Collective] (MAI2), the very conditions of illegality and the persecution of communist activists complicated any kind of formalised relationship. However, it can be stated that the work of communist members of UNINCI entered within the strategies of the PCE of using intellectuals as a bridge between the party and the middle classes, as another front of action through which it could broaden its social base. However, the relationship between this communist organisation and UNINCI cannot be understood as a unidirectional movement of political directives that are freely translated into the audio-visual. The operation of the law under a dictatorship, working conditions, and the economic obligations proper to a business would prevent something like this.

With respect to the TFP, it cannot be forgotten that the dossier written during late Francoism by communist activists of the CCB (Doc. 1)—which is to say, from a

retrospective viewpoint created by people involved in TFP—indicated that UNINCI was one of the moments in which the party fixed particular attention on the cinematographic arena. The same document talks of the relative success of this production company in the field of culture. In the doctoral thesis we have also concerned ourselves with raising the question of the reaction of the administration to *Viridiana* and how its domestic circulation—up until its official premiere in Spain during the democratic transition—occupied the same place as the TFP, although its initial conception was for exhibition within the legal parameters. The existence of films made in Spain outside of legal channels, which were supported in their international relations and the bouts of repression which affected filmmakers who were important beyond the borders of Spain, has also been discussed. Projects before the emergence of the TFP have thus been indicated which, together with the action of the censor, served to point towards the limits of what could be tolerated, and which were precedents for some of the ways of doing things and the characteristic interests of the TFP during late Francoism and the democratic transition (MAI5 and MAI6).

The documentation of the Archivo Histórico del PCE (AHPCE) [the PCE's historical archive] has shown the interests of party members in intervening in cinematographic training, production, and reflection, and also in two areas of great importance in the origin and development of the TFP: the student movement and the film clubs. This archive also retains the documentation related to *Conversaciones... de Salamanca* [Conversations... of Salamanca] which imagined the putting into practice of far-reaching frontist politics in the PCE and the Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC) [the united socialist party of Catalonia] and which will also be in the origin of noteworthy collective projects in the TFP during the 1970s, such as the Comisión de Cine de Barcelona (CCB) [Barcelona Film Commission]. Nonetheless, the theoretical seed planted in Salamanca finds its expression in the so-called New Spanish Cinema, characterised by its *posibilismo* [the political belief in attempting only those reforms that are realistically achievable].

2) The **emergence of the TFP (RQ1)** has to be understood in the context of a dictatorship, where the framework of what can be represented is tightly regulated by censorship. It was during the final years of the 1970s, in parallel with the increased activity of the anti-Francoist resistance movements and facing the need to

emphasise questions that the state control of discursive enunciation prohibited, when certain filmmakers started to develop filmic activities in which they disregarded the regime's strict administrative controls. In this sense, the TFP had their origin in a desire to go beyond the limits permitted by the regulation of what could be represented.

Their emergence also coincided with the ending of the operation of 'opening up' that had taken place while Manuel Fraga headed the ministry of information and tourism, which was translated into a hardening of the censorship methods. In the transition from the 1960s to the 1970s there was a series of films which, once completed, did not receive permission for exhibition or were banned—some had even been authorised previously—which condemned them to ostracism. These acts were elements which indicated the difficulties of developing critical stances within the law. The attempt of these films to integrate themselves in the system had been in vain.

Although outside the symbolic epicentres of 1968 in the international accounts, the Spanish opposition was not unconnected to the protest movements of the late 1960s. In these, youth and student opposition had a leading role. The importance of the student contexts for the emergence of the TFP has been seen in the form of official training, the Escuela Oficial de Cine (EOC) [official film school], and alternative education, the Escola Aixelà [Aixelà School], and also in the form of meetings, the *Jornadas...de Sitges* [Conference... of Sitges]. These *Jornadas...*, although held in 1967, were another example of these rebellious processes that were taking place and of which the EOC was not an exception. In fact, the events in Sitges were another expression—not the only one—of dissident proposals which emerged from the EOC.

Members of the PCE and the PSUC played a significant role in the cinematographic event in the Catalan town. However, the original ambitions of the organisers of the *Jornadas...de Sitges*, in contrast, did not include rupturist positions but rather a possibilist continuity that found itself overwhelmed. Vis-à-vis the interest of the PCE-PSUC in promoting legal platforms—which implied combining clandestine activism with an opposition carried out from participation within in the system in order to achieve its destabilisation—the Sitges conclusions were rupturist and could not have taken place within the system. Positions such as that of Antonio Artero were

examples of these ruptures, something which was carried across not only to his cinema but also to his later anarchist allegiance, leading to co-ordinating the filming of the political events of the Confederación Nacional del Trabajo (CNT) [the anarcho-syndicalist trade union] during the democratic transition, something that meshes with other main areas of interest (MAI2).

Joaquim Jordà, another of the protagonists of the conclusions of the *Jornadas...de Sitges*, who had been a PSUC member, evolved from psychedelic experimentation towards a cinema produced by UNITELEFILM, the film company of the PCI [Italian Communist Party], as has been mentioned in this doctoral work. Later, Jordà took part in cinematographic experiments carried out in the orbit of the extra-parliamentary left in Italy. In the works of his Italian phase, Jordà confronted in some of his films the common problems and recurrent working methods of militant Spanish cinema but put into practice in a different context. This whole journey has shown how, during the period analysed by this doctoral thesis, Jordà was the Spanish filmmaker who best represented the aspiration of an internationalist cinema. The political concerns over workers' autonomy at the end of his Italian period also had continuity in *Numax presenta...*, a film which was studied within the final processes of the TFP.

The events in Sitges, but also the later rereadings that were made during late Francoism and the democratic transition in the works of the brothers Pérez Merinero and the group of film critics known as Marta Hernández, provided evidence of the emergencies and splits that were taking place within the left. Furthermore, Sitges indicated some ways of making cinema and of understanding it politically that were worked out in different forms (RQ2), not necessarily continuing along the line of Sitges, whose politics proposed the questioning of established cinematographic language. This was a minority posture, of limited reception, which did come within the interests of the PCE-PSUC.

The study of the *Jornadas... de Sitges* has served to consider its role as a threshold experience to the extent that it indicated limits and pointed towards their transgression. The investigation of its deviations have indicated aspects related to the development of the TFP and to various areas of interest for the doctoral thesis.

3) In terms of their **development and distribution (RQ2)** within Spain, the act of going outside the law had consequences in all the spheres of the cultural circuit of the films that were made without having any official status, not only in the sphere of production. In this sense, it has been useful to turn to the concept of filmic practices because it has allowed the propounding of a study which included the representations but which went beyond analysing these exclusively and offered the possibility of approaching, beyond filming, other cinematographic working processes which also involve transgressions—from the preparation of the shooting to the consumption of the films—paying special attention, for a more adequate understanding, of the legal frameworks and their evolution.

To carry this out, the TFP were sustained by a network of collaborators that was made up of a web of affinities of a varied nature, ranging from political militancy to emotional relationships. One of the expressions of this network of collaborators—although not the only one—is the collective forms of production. Something which not only questioned the hegemonic parameters of the capitalist base belonging to the industry but also served as a strategy within Spain for dividing responsibilities in the face of the sanctions that could derive from involvement in projects that were developed outside the law. Furthermore, group initiatives related to the distribution of audio-visual works whose production, circulation, and consumption come with the TFP have also been analysed.

In those cases in which films that were made outside the official framework were not managed from collective positions, there was also a shared responsibility. Something which established a form of relations different from those which characterised commercial cinema. The shootings, the distribution of a copy, and its exhibition required the support of a group of people who made it possible. There was thus a volunteer base, articulated from diverse interests but which ensured that these experiences were taken forward.

Behind the plurality of positions towards the cinematographic situation, but also towards political activism, there were circles of affinities that were tied to the spaces in which film was projected. The TFPs' starting point from outside the law obliged the search for spaces for their exhibition that were different from those of the commercial theatres. The film clubs became one of the privileged places for their projection. In

addition, there was another series of diverse spaces for cinematographic consumption which formed part of the TFPs' political market (parish premises, neighbourhood associations, factories, education centres, etc.). These expanded during the democratic transition to include other places where projections could take place, such as the headquarters of parties and trades unions that were in the process of being legalised.

In the copies that were used for these projections, 16mm became the main format. It was that used for films developed as TFP because of its quality as a semi-professional format that offered improvements compared to 8mm and Super8 and because it was cheaper and subjected to laxer controls than 35mm. In addition, there was a circuit that could accommodate their exhibition and some of the initiatives relied on the technical equipment necessary to project their films. Filming teams of reduced dimensions and distribution through alternative spaces became two of the predominant characteristics of the films developed as TFP. Although the existence of feature-length films that were made within the concerns of our object of study has been established, short and medium-length films predominated. Something which was determined by the precariousness of the media, the cost of film and, on occasions, the actual form of exhibition, when this was intended to include a debate after the projection.

4) The **relationships** that were established between the TFP and the **parties, unions** and **social movements** (RQ2 and MAI2) were very diverse. In a general way, it could be claimed that, for the carrying out of a cinema made outside of the law, permanent structural ties could not be established but rather collaboration within a network of collaborators that helped the financing, production, projection, and distribution of these films in a great variety of ways. Once again, the idea of the network of collaborators is appropriate, in this case to characterise those non-organic connections that were maintained.

This development of the TFP coincided with a process of splits within the hegemony of the left of the PCE and the PSUC, something to which special attention has been paid within the university ambit from the end of the 1960s. There were filmmakers close to these parties who did not necessarily maintain the political strategies of opposition in relation to cinema of their "possibilist" predecessors from the

Conversaciones... de Salamanca and some ended up situating themselves at the margins.

Student struggles which served as a unitary expression of anti-Francoism have been mentioned. This type of initiative also fell within the political line of the PCE-PSUC. The filmmaker Pere Portabella was involved in unitary political organisations such as the *Assemblea de Catalunya* [Assembly of Catalunya]. Neither his activism in structures of the opposition nor his TFP fitted within the norm. However, they were situated in different degrees of prominence in relation to political action. This does not imply denying the risk of the TFP, but it does locate them within the oppositional structure as a line of action that was not the main one of anti-Francoist politics.

Although establishing relevant relationships in clandestine initiatives is complicated, it can at least be affirmed that Portabella collaborated with the CCB, not only providing information for film shooting—details which he obtained through his political responsibilities—but also forming part of the processes of preparation of some of the films in which the CCB was involved. This collective project was not born during late Francoism as an organ of the party but as an expression of unitary politics. This did not distance the project from the PSUC. Instead, it formed part of the party's ideological orbit which fomented pacts between opposition forces and, in practice, the PSUC was the dominant political sector in the CCB. One example of this proximity was the decision to participate in the film *Paris, Junio 1971*. In this, the CCB took part in the development of a film which possessed a significant capacity for projecting the political interests of the PCE. Although it was filmed in Paris, the editing processes took place within the TFP inside Spain, where there was also clandestine distribution. Members of the CCB also played a leading role in the filming of other events organised by the PCE outside of Spain and by the PSUC before their legalisation.

EL Volti developed in the vicinity of the CCB. Both were collective projects born in Catalonia and conducted outside of the legal framework, nourished by PSUC activists without any verified organic connection to the party and with a closely related ideologically line of action which explored the political possibilities of filmmaking. El Volti relied on the involvement of members of the PSUC and *Comisiones Obreras* (CCOO) [Workers' Committees, a trade union]. Its functioning is

characteristic of the clandestine ways of doing things, and also for the very restriction of information possessed by its members.

As has been shown throughout this doctoral work, the membership of CCOO, the union close to the PCE, as well as participating in El Volti also promoted the initiative of the *Informe 35* film club. Throughout the doctoral thesis, the importance of Comisiones Obreras to the development of the TFP has also been demonstrated. Facts related to the leading roles played by its members in some of these films, and this union also financed films that were distributed inside Spain as TFP and distributed them through its foreign delegation in Paris (DECO).

Other dissemination projects, such as the Central del Curt (CdC) [Short Film Centre] and its production arm, the Cooperativa de Cinema Alternatiu (CCA) [Alternative Cinema Co-operative], were set up in relation to the film-club culture from anti-Francoist concerns, without structural ties to parties or being formally linked in any stable way to any union organization—which is not to say that in the analysis of the CCA's films it is not possible to observe a predominantly political orientation.

The three case studies have observed different models in terms of these links to opposition organisations. In the first place, the GM was started by PCE activists, in a context of student politicisation, and took on a character of a unitary initiative, being capitalised upon by members of this communist organisation. Some of the GM's works show an evident interest in the militancy of Comisiones Obreras.

The CCM, which was born in a context of greater visibility of the TFP, was shaped by a triple convergence: the legacy of the GM, the inclusion of Tino Calabuig, and the involvement of young activists coming from the student sector. Before forming the CCM, Calabuig had made the film *La ciudad es nuestra* as a TFP, drawing on the involvement of professional sectors tied to the political opposition and to activists in the neighbourhood movement. In the CCM's development, the weight of the PCE's membership was greater and did not include the participation of the anti-revisionist sector that had formed part of the GM, although from time to time activists of other organisations participated in processes related to the CCM's work.

It should be noted that, in spite of the search in the AHPCE archive, no organic connection between these collective projects and the PCE has been found. Something which also coincides with the testimonies of those interviewed. However, an analysis of the TFP and their connection with the doctrines of this party has demonstrated the coherence of their representations with the political line of the PCE. Within which, it should be clarified that looking at the variables of the popular with regard to cinematography and studying the reflections on audio-visual media in *Mundo Obrero* and *Nuestra Bandera* have served to show that the TFP of the CCM did not enter within the main informative concerns of these publications nor of the PCE with regard to political work in the audio-visual sector.

In the case of Helena Lumbreras, the analysis of her TFP has included a film made for the PCI's film company which, while it had a legal existence in Italy, used footage that had been shot clandestinely within Spain and which was distributed within the country as a TFP. The oppositional cinema that was carried out through her participation in collective projects was developed outside of her links with political parties, although taking on from time to time assignments that were situated in rupturist positions to the left of the PCE and—as far as possible—granting the protagonists of the struggles that were gathered in her films the decision-making capacity over the films' construction.

The case of Antoni Padrós was that of a filmmaker whose films did not form part of the collective modes of production and whose development was independent of party, union, and social-movement structures.

To close this section of the conclusion, the existence of films promoted by the gay movement and also those which recorded many feminist events should be noted. Within the anti-Francoist left, there was also Llorenç Soler, who did not belong to any party but who, in his cinema, did establish relationships from time to time with associative movements. Soler was one of the nodes of the TFP, not only in his aspect of filmmaker but also for his implication in alternative pedagogic projects, in initiatives of distributing marginal films, and in his capacity as a collaborator with other filmmakers who have been studied in this doctoral thesis (Padrós, Lumbreras, the CCB, etc. ...).

5) The TFP took place during late Francoism and the democratic transition under various **names** (**RQ1** and **MAI3**). The most common terms within reflections on the TFP form part of the international cinematographic culture. In this sense, they coincide with a wider context of political and cinematographic splits that were happening at the same time in their production outside Spain. But for their development within the country, it was necessary to position themselves at the margin of the administrative channels established by the Francoist administration.

By not considering each one of these terms as synonyms and by observing their divergences—also expressed in the fact that not all the TFP filmmakers fall within all of the descriptions—the different meanings that some of them acquire has been shown as well as the way in which they propose different relationships in terms of their politics. Something which also affects the initiatives with which they are linked in relation to distribution, an example of this was the significance acquired by El Volti as a clandestine distributor and by the Central del Curt as a distributor of marginal cinema.

Far from homogenising the object of study, the application of a new concept such as that of transgressive filmic practices, with an inclusive character, has allowed it to be studied historically in its differences, without being limited to a binary opposition between artistic work and political explicitness. This has led to a better expression of its meanings, all of which come within what has been defined in the methodological part of the doctoral thesis as ‘minor cinema’.

In the first place, one has seen the concept of independent, which has been identified with a series of non-commercial film practices but also distanced from home movies, aficionados, and amateurs. The denomination “independent” was disputed from theoretical positions bearing a Marxist imprint which saw in it cultural pretensions that did not satisfy their political needs and they accused it of being a reformist alternative. Accordingly, the concept of marginal cinema emerges, a cinema which demanded a greater attention towards content that was openly opposed to the values that were formalised by Francoism and to its development from outside of the system.

On the other hand, the reflection about militant cinema impregnated the international cinematographic culture at the end of the 1960s, closely related to the revolts of 1968, understood in a wide geographical sense. Although the situation during late Francoism was not favourable towards militant cinema, the presence of texts that were published during the dictatorship and which used this term as an object of reflection has been shown. The concept of militant cinema, which continued during the democratic transition with accounts such as the books by Andrés Linares and Paulino Viota—the latter already paying attention to the reality of the country—were not exempt of responses that demonstrated their distance from it, accusing militant cinema of possessing dogmatic and intransigent positions. Militant cinema also expressed criticisms of marginal cinema, claiming that it was lacking in political clarity.

Within marginal cinema are situated practices considered militant because they were proposed from a wider ambit, within which marginality replaced independence as the main discursive axis to make some implications which were critical of the system. A conceptual operation which led to a less restrictive term than that marked by the idea of militancy. The Central del Curt was tied to this term but also participated in the emergence of an “alternative” cinema, a term which refreshed that of “marginal” and which was expressed in the naming of its production arm as the Cooperative de Cinema Alternatiu. If the search for socio-political alternatives marked its activity, the same took place with the alternatives of structural and cultural order. In this way, the CCA explored different popular struggles, adopting positions in favour of them, as one more element to be achieved. Furthermore, it posed a critical reading of history different from the official in *Entre la esperanza y el fraude* [Between hope and fraud], which ended by inclining towards anarchist positions, not necessarily coinciding with the position of all the members of the Central del Curt or the CCA, although they were accepted by the majority who received this documentary within the collective experience. Later, there was a distancing between the CCA on the one hand and Bartomeu Vilà and Mercè Conesa on the other. These two had participated in the above-mentioned film and had formed part of the Colectivo SPA. Vilà and Conesa continued to examine through an anarchist lens, in a context of the decline of the TFP, in audio-visual work that dealt with aspects related to the history of anti-Francoist guerrillas.

The CdC-CCA was one of the agents which, in conjunction with certain platforms that allowed reflection and cinematographic exhibition, such as the *Xornadas... de Ourense* [Conference... of Ourense], outlined the idea of national cinema as a response to the centralism and also to the American hegemony in the film industry. From these assumptions, a cinema with a national-popular aspiration was developed which turned to elements of identity which it considered to be its own.

The terminological debates also took place within the ambit of underground cinema, accused from propositions of a Marxist character of being a parallel and possibilist cinema which lacked political advocacy which was simply used as a provisional means to achieve a future integration in the industry. All these discrepancies had the effect that filmmakers such as Antoni Padrós—evidently remote from the governmental right and with a cinema that was full of subversion, as has been demonstrated through the case study—suffered attacks from certain sectors of left-wing criticism. The development of avant-garde accounts during the 1980s, in which the leading role of social projects was displaced by interest in cinematographic forms, has also been mentioned. From these descriptions, which are not necessarily used in an excluding way, Padrós could enter into the accounts of independent, marginal, underground, or avant-garde cinema, although not within that those filmmakers who were affiliated to militant filmmaking in their main narrations.

6) Although throughout the whole of the doctoral work questions related to **gender struggles and the representation of women** in the TFP has been included, the investigation in the form of the case study of Helena Lumbreras and the Colectivo de Cine de Clase [the Class Cinema Collective] has served to clarify a series of important aspects in relation to the **role attributed to them in the discourses which made these above-mentioned terms the centre of their analysis (RQ1 and MAI4).**

In this way, the ideological resistance to accounts of militant cinema which ceded primacy to the class struggle and in which gender or race could be addressed only in a secondary form has been raised. The act of contemplating a greater prominence to these last two questions was considered a theoretical weakness. This was united with the lack of a sphere of analysis articulated from gender in the general discourses about militant, marginal, or avant-garde cinema produced in Spain, and

its very much secondary treatment—in the best of cases—of these aspects. All this calls attention to what was lacking in terms of articulating reflections that address the demands of gender in areas situated explicitly on the left. In these accounts, women are given an incidental or subordinate role when, as has been seen in the analysis of Helena Lumbreras's TFP, this need not have been the case. Even audio-visual projects created outside of the administratively established frameworks which filmed feminist events, such as *La Dona* [The Woman], were carried out by collectives mostly made up of men. This predominance of the masculine also took place in the films related to the gay movement.

Therefore, it is within this context of absence and subordination where Helena Lumbreras's TFP have been considered as feminist. In the films analysed, conceived of as tools for social change, Lumbreras does not separate the gender points of view—consciously worked on in her representations—from the demands of class and from their relationship with other political struggles of the time. This is to say, Lumbreras's feminism is integrated into a framework that is wider than struggles for equality, within which problems of gender are considered and, within its trajectory within the TFP, the representation of the woman as a protagonist of social processes was advancing, although not in a strictly linear way.

Furthermore, at the heart of that space of negotiated power which is implied by making film as a collective, the position of Lumbreras was not one of subordination. Rather, she became the backbone of the collective projects that she promoted. The Colectivo de Cine de Clase succeeded in being, not only in the representations included in its films but also in its own functioning, a space where it was possible to question the hegemonies of gender. Something which did not necessarily happen with other collectives, although this research has considered collective work that, within the TFP, involved Rosa Babi, Mercè Conesa, Brigitte Dornès, María Luisa Quesada, María Miró, Carmen Frías, etc... Women who have been scarcely acknowledged by historiographical accounts and of whom today there is very scant information. Something from which the development of this doctoral thesis has suffered.

7) The title of this work focuses its study on Spain as its main geographical terrain. Nonetheless, this research has overflowed these geographical frameworks because

of the important role played by **international relations** and the processes that were carried out beyond Spain for the development of the TFP (**RQ2** and **MAI5**). On these grounds, it can be concluded that the TFP's network of collaborators went beyond the country's borders, and that the international connections had a considerable importance in the development and distribution of the TFP, until the point that the research would have been left incomplete if had had not taken these into account. This has demonstrated the need for a transnational focus for this research, as has been stated throughout this doctoral thesis, presenting it within the theoretical framework and carrying it out in practice in the general development of the object of study and in the selected cases, turning it into a basic element for obtaining the results of the research.

Thus, attention has been paid to the importance of foreign television channels. This transfer from the filmic towards the televisual medium was a double concern. In the first place, that of providing filmed material from the points of view of the Spanish opposition, which was distributed and which obtained the maximum possible audience with the aim of influencing international public opinion in favour of its political aspirations. This was produced in a media context in which it was also difficult for foreign television channels to obtain footage of opposition movements in Spain. The recourse to the TFP made it possible to obtain film that came under the areas that were forbidden from representation inside Spain for its informative use outside the country. It also served to make known a type of information distant from the officially promoted image.

In the second place, the sale to foreign television channels of this material filmed outside of the legal framework helped the continuity of initiatives related to the TFP, which found this activity to be a source of financing to carry out their projects. While foreign television media, in general, used this type of filming to illustrate programmes of an informative character, it has been documented that films developed as TFP were financed by foreign media, not only television companies but also film producers.

Personal relationships, political affinities and also the structures of the Spanish activist diaspora provided the contact with film companies, television companies, and associations in other countries which formed part of the TFP's network of

collaborators. Within the study of these relationships, special attention has been given to UNITELEFILM and UNICITÉ. In these film companies of the Italian and French communist parties, Spanish communist filmmakers found the support of two initiatives that were legal within their own countries. Their help was proposed from an affirmative transnationalism which facilitated technical and human resources for developing and disseminating this type of film.

This doctoral work has noted the involvement of filmmakers and collectives related to the TFP in the filming of acts of the Spanish opposition which took place abroad. These films perform the functions of reports which provide information about these events but which do so from a point of view of solidarity with them, seeking to be motivating elements for the continuity of the opposition struggle. In this sense, they can be considered as examples of propaganda destined both for international distribution and circulation within Spain, where they were distributed and exhibited as TFP. The work of Comisiones Obreras and its exterior delegation (DECO) has already been highlighted. Furthermore, the interest in the formation of film clubs on the part of the Asociación de Trabajadores Emigrantes Españoles en Suiza (ATEES) [Association of Spanish Emigrant Workers in Switzerland] and its connection with DECO has been studied. The films of various mass events that the PCE carried out in Europe, which were distributed and exhibited as TFP in Spain, has been analysed, along with the project which existed on the part of communist activists to create a company for the dissemination of this type of film among the Spanish diaspora and of providing informative materials to foreign television broadcasters (Doc.1).

These transnational flows occupied interstitial spaces in the company with which a relationship of solidarity was maintained, and also within the audio-visual industry itself of that country, acting and exploiting the splits of the system and achieving, at times, legal coverage for filmic practices that were not legal in Spain. In this way, examples have been considered of films that, while handled as TFP within Spain, succeeded in having a normalised existence in other countries and even gained access to their system of grants.

Furthermore, this cinema conducted outside the law—not only that which possessed a character of counter-information—found exhibition windows outside Spain in film festivals and cinematheques. To a certain extent, this whole international circuit and

the significant support which it implied for the TFP is logical if we take into account the restrictions which this kind of filmic practice confronted inside Spain. In its beginnings during late Francoism, clandestinity provoked a knowledge and an exchange of information that was scarce even among ideologically close initiatives that had a common foreign delegation, as was the case with the CCB and the GM. In this way, the contacts with Paris were more fluid in those initial moments than those which were maintained between Madrid and Barcelona.

8) Regarding the investigation of **transgressions within the tolerated frameworks of what could be represented in the audio-visual discourses of the TFP (RQ2 and MAI6)**, the localisation of those problematic aspects which challenge the regulations has served to uncover the limits of what could be put on the screen in the Spanish society of these times and, in contrast, to make explicit the hegemonic values of the official.

The analysis of the TFP has offered the possibility of approaching themes whose representation transgressed the rules, both in fiction and in non-fiction. In terms of the former, the research about Antoni Padrós has been conducted from a systematic analysis of the concept of transgression, demonstrating its possibilities for use as an analytical tool valid for cultural study. The structuring of the case study attending to different areas of his audio-visual discourses has led—consistent with the idea of filmic practices—to the tackling from the idea of transgression a variety of processes that range from his training to the reception of his films. In terms of the investigation of the area of the discursive enunciation of his cinema carried out as TFP, three categories have been established which concern religion, sexual life, and political motivations, with the end of explaining why these films could be considered as transgressive within the context of their contemporary production. These three categories have been reasoned from the legal frameworks which affected these matters, raising various deviations from the guidelines of the censorship regulations.

From the results obtained, one can say that Padrós's films were influenced to a greater extent by problematic aspects related to sexual life and religion than the other selected case studies whose works were articulated from the strategies of non-fiction, the TFP of the GM, the CCM, Helena Lumbreras, and the CCC. For that reason, in spite of not entering into the discourses of militant cinema, these films of

Padrós acquire political value for their condition as representations that were antagonistic to officially sanctioned values.

With regard to non-fiction, this doctoral thesis has noted the existence of proposals that, from an interest in counter-information, dealt with subjects that can be obtained only from the transgressions of norms. That is to say, just as there existed a clandestine press that provided other points of view of the reality of the country, different from those which could be found in the legal media, there existed a cinema which was born from the same aspiration, and which was carried out by filmmakers who put their specific knowledge in the field of cinematography at the service of the struggles of the opposition. Something which took as its starting point the idea that cinema could be a useful tool for encouraging political transformation. Thus, this type of film was not conceived from a neutral point of view, but from its aims of social intervention.

The urgency of the present and its production conditions, and also this information outlet for materials that have been stated in relation to the foreign television channels, had the effect that the practices of counter-information were dominated by a tendency towards reporting rather than alternative approaches that advocated a cinema of greater reflexive profundity. Alternative information was one of the most productive areas of the TFP but, as has already been seen, it was not the only one.

9) Throughout the doctoral thesis the various causes of the **decline of the TFP (RQ3 and MAI7)** have been mentioned. The case studies have demonstrated the variety of the TFP and they have all covered a period that ranges from late Francoism to the democratic transition. If we observe the end of their cinematographic production, this took place in 1976 (Antoni Padrós), 1977 (Colectivo de Cine de Madrid), and 1978 (Colectivo de Cine de Clase). Although we can find some exceptional projects that continue with the TFP's ways of doing things after the final work of the Colectivo de Cine de Clase, the bulk of the creation of films which enter within our object of study took place earlier.

Throughout this doctoral thesis it has been argued, through different examples, that the closeness of the death of Franco and the later development of the processes of political reform resulted in a progressive coming to the surface of the

TFP. This does not imply a lack of risk at the time of making them but rather a decline of the secrecy and concealment that belong to the clandestine way of doing things. Something which translated into a lesser dependence on abroad for the processes of post-production to which many of these films had resorted because of the problems presented by performing these activities within Spain (MAI5). This displacement was not free of tension, as shown by the threats of denunciation or the confiscation of copies. It has been argued, therefore, that the death of Franco did not imply the abandonment of the TFP or the collective ways of doing things—some of which took on their identity during these processes—but that, in the progress of reformism, new channels were opened for their institutionalisation. The formation of the Institut del Cinema Català [Institute of Catalan Cinema] was an example of this. This initiative succeeded in providing projects of alternative information that previously had a place only outside of the law and which now had the support of an official institution. Projects which were late in the field of audio-visual information, the central role of television having been consolidated. Hence the interest shown by parties such as the PCE in achieving a public presence in television, something that is placed on record by the pages of *Mundo Obrero* even in dates before its legalisation and which resulted in a growing attention to the medium of television as the possibility of its legalisation was seen in a clearer way and as the dates of the first elections drew near. As has already been mentioned, the PCE's publication was much more interested in television than in the TFP of the CCM, in spite of the closeness of its members to this organization. Another example of these processes of institutionalisation was the displacement that was produced in the filmic practices of Andrés Linares, from his participation in the CCM towards a party cinema supported by the PCE's Agrupación de Cine [Film Group], after the legalisation of this communist organisation.

While new spaces were added to the political market of the TFP during the reformist process, the activity of the film clubs languished as the 1970s advanced. Furthermore, the new political situation and the widening of what could be represented led to the arrival on the screens of commercial cinema films that previously could not have been shown in them.

The legislative changes which affected censorship meant that representations that had previously been outside the law could find themselves within it. However, this

does not imply that every project developed without official status was now able to obtain it. If in the field of cultural production one can establish an interest in history and memory, the TFP were not an exception. But, although films which had been developed outside of the law continued to circulate, in this new context there was a decline not only in the political market of the TFP but also in their audiences. The fact that attendance at their projections was gradually ceasing to be an act of transgression encouraged this loss of attractiveness to spectators, to which can be added the lesser frequency of the renovation of titles as the production of films developed outside of the law declined.

The importance that this research has given to transgression as a possible tool for cultural analysis and historical study has shown that this is not transhistorical but contextually determined, given that every society has a legal and moral framework which sets the limits of what can be represented in different ways. Thus, some of the films that could not be legal in the Spain of late Francoism and the beginnings of the democratic transition were legal in other countries. Something which also happened in the variation of historical periods: during the democratic transition there was a relocation of transgressions and a new handling of the limits in audio-visual discourses not lacking in strategies of marginalisation. These changes, carried out within a process full of tensions, did not imply a deproblematizing of representations, although the discourses of rupture were marginalised as the reform developed, and also abandoned by the main parties of the left.

The new political situation had one of its expressions in the greater ease with which foreign television channels could perform their informative work in Spain. Obtaining films from transgression for their sale through foreign media ceased to be an operative strategy which meant that they lost both their political and economic usefulness. In addition, the changes in TVE [Televisión Española, the Spanish public-service broadcaster] had the effect that some of the protagonists of the TFP saw their work of counter-information as being unnecessary.

The distribution data of the films of the CdC show a spike of interest in this cinema in 1976, compared to the following years, and both its activity as that of its production arm, the CCA, were examples of the processes of greater visibility of the TFP that took place from the first years after the death of Franco. However, initiatives such as

El Vólti—which, from the TFP, had taken care of the dissemination of films that had no place under the law—ceased to function. The processes of political reform also coincided with a transformation of the original voluntary basis of the CdC and its structure became more complex. The project considered taking a legal form and opted for grants. These processes changed its original nature and this institutionalised route did not cover its economic expectations. In 1982, it ceased functioning and thus one of the main agents of dissemination of the TFP within Spain was broken up.

The decline of the TFP did not necessarily have to have led to the decline of some of the terms which describe them (**MAI3**). Nonetheless, in the 1980s there was not only an exhaustion of these practices but also a collapse of the accounts of militant, avant-garde, underground, marginal cinema, etc. Something which coincided with a progressive consolidation of the use of video and a gradual abandonment of their characteristic 16mm format. The earlier arrival of the left to power in certain major city councils did not reverse these processes of decline, and when the PSOE took the reins of national government their twilight had already taken place. Nor did the politics of the socialists imply a reactivation of this type of film.

Like other cultural practices of anti-Francoism, the TFP did not form part of the rhetoric of the new and of change but, to differing degrees, had been managed during the dictatorship as forms of response to established values. In this sense, it can be claimed that they were a circumstantial strategy which continued after the death of Franco, although as the democratic transition advanced their production progressively declined, as did the perception of their political usefulness, their audiences, the sources of funding, their equipment for dissemination, their reception areas, their networks of collaborators, their foreign relationships, their characteristic format, etc.

The investigation of the TFP has provided the analysis of a series of representations, and also of political and social activities, that did not fit within the legal framework and, as a result, did not form part of the official public discourses (or did so from other points of view), hence their importance for articulating alternative historical narratives of these times and for obtaining a more plural understanding of them. The stories of the TFP are the stories of a diversity of dissidences that took place during

the final years of Francoism and the democratic transition. In spite of their dispersion, the varied levels of research about them, the limitations in the possibility of their viewing, the not always good state of repair, and their documentary scarcity, this doctoral thesis has engaged in researching them.

Bibliografía utilizada

A LA RECERCA DE LES LLIBERTATS NACIONALS DELS PAÏSOS CATALANS (1976, 4 de julio). *Fent Camí*, 0, 8.

ACTOS (1977, 23 de julio). *Barcelona libertaria*, 1, 3. Recuperado el 15 de noviembre de 2015 de: <http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall203130300.htm>

AGUILAR, P. (2007a). Cultura política, consumo cultural y memoria durante la Transición. En M. Ortuño et al. (Coords.), *Tiempo de transición (1975-1982)* (pp. 81-115). Madrid: Fundación Pablo Iglesias.

AGUILAR, P. (2007b). Los debates sobre la memoria histórica. *Claves de razón práctica*, 172, 64-69.

AGUILAR, P. (2013). Jueces, represión y justicia transicional en España, Chile y Argentina. *Revista internacional de sociología*, 71 (2), 282-308.

AGUIRRE, C. (1979). Comunicación alternativa en la ciudad y en el barrio. En J. Vidal-Beneyto (Ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masa* (pp. 431-436). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

ALBORNOZ, L. A. (2005). Las industrias culturales como concepto. *Observatorio*, 2, 18-22.

ALCOZ, A. (2008). Cine estructural de found footage: 133, de Eugènia Balcells y Eugeni Bonet. (Trabajo fin de máster). Universitat Pompeu Fabra. Recuperado el 20 de octubre de 2015: http://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/11345/TFM_Vi%C3%B1as.pdf?sequence=1

ALEGRÍA, F. (1968). Instrucciones para desnudar a la Raza Humana. *El corno emplumado*, 28, 66-69.

ALGUNOS CORTOS ESPAÑOLES (1972, marzo). *Peeping Tom*, 7, 1-2 y 7-8.

ALIAGA, J. V. (2012). Del paradójico reforzamiento (y descrédito) de la categoría mujer a su erosión en las prácticas y discursos artísticos en el Estado español. En M. Villaespesa (Ed.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. VII, pp. 196-211). Granada: Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIA.

ALLEN, R., Y GOMERY, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica. (Obra original publicada en 1985).

ALTHUSSER, L. (2005). Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación). En *La filosofía como arma de la revolución* (25ª ed., pp. 102-151). México: Siglo XXI. (Obra original publicada en 1970).

ALTMAN, C. (1977). Towards a historiography of American film. *Cinema Journal*, XVI (2), 1-25.

ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1999).

ÁLVAREZ, C. (1977, 22 al 28 de septiembre). Aires nuevos. *Mundo Obrero*, p. 18.

ÁLVAREZ BASSO, C. Y LOPEZORTEGA, J. M. (DIR.) (1992). *Bienal de la imagen en movimiento '92. Visionarios españoles*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

AMNISTÍA. AMNISTÍA. AMNISTÍA (1975, 17 de diciembre). *Mundo Obrero*, pp. II-III.

ANA, M. (1971, 2 de octubre). Pedro Patiño. Militante del P.C. de España. *Mundo Obrero*, p. 5.

ANANIA, F. (2010). La metodología de la investigación histórica y los medios de comunicación. En J.C. Ibañez, y F. Anania (Coords.), *Memoria histórica e identidad en cine y televisión* (pp. 17-37). Manganeses de la Lampreana: Comunicación Social.

ANDERSSON, L. G. Y SUNDHOLM, J. (2008). Amateur and avant-garde: minor cinemas and public sphere in 1950s Sweden. *Studies in European Cinema*, 5 (3), 207-218.

ANDERSSON, L. G. Y SUNDHOLM, J. (2010). Film Workshops as Polyvocal Public Spheres: Minor Cinema in Sweden. *Canadian Journal of Film Studies*, 19 (2), 66-81.

ANDERSSON, L. G. Y SUNDHOLM, J. (2012). Editorial: Film Workshops in Europe. *Studies in European Cinema*, 8 (3), pp. 167-169.

ANDRADE, J. (2015). *El PCE y el PSOE en (la) transición. La evaluación ideológica de la izquierda durante el proceso del cambio político* (2ª ed.). Madrid: Siglo XXI. (Obra original publicada en 2012).

ANTOLÍN, M. (1977, enero). Leipzig-76. Un cine al servicio del pueblo. *Cinema 2002*, 23, 34-42.

ANTOLÍN, M. (1978a, mayo). As VI Xornadas de Cine de Ourense. *Cinema 2002*, 39, 63-66.

ANTOLÍN, M. (1978b, septiembre). Entrevista con Andrés Linares. El "porqué" de un cine militante. *Cinema 2002*, 43, 64-69.

ANTOLÍN, M. (1978c, octubre). Entrevista con Juan Antonio Bardem. *Cinema 2002*, 44, 40-47.

ANTOLÍN, M. (1979). *El cine marginal en España*. Valladolid: Festival de Valladolid.

ANTOLÍN, M. Y MARTÍ ROM, J. M. (1977, enero). II Semana Nacional del Film Súper 8. 'Spanish Underground'. *Cinema 2002*, 23, 67-71.

ANTONI PADRÓS (1974-1975). *Cineclub de Ingenieros. 1974-1975* (pp.1-43). Barcelona: Cineclub de Ingenieros.

ARAGÜEZ RUBIO, C. (2006). La Nova cançó catalana: génesis, desarrollo y trascendencia de un fenómeno cultural en el segundo franquismo. *Pasado y Memoria. Revista de historia contemporánea*, 5, 81-97.

ARANZUBIA COB, A. Y NIETO FERRANDO, J. (2013). Un idilio efímero o de cómo el influjo de la teoría renovó la crítica cinematográfica española en los años 70. *Secuencias*, 37, 62-82.

ARIAS, A. (2012). Los estudios culturales latinoamericanos como forma endógena de conocimiento. P. Arroyo, M. Casaus, C. Garavelli y M. L. Ortega (Eds.), *Pensar los estudios culturales desde España. Reflexiones fragmentadas* (pp. 27-48). Verbum: Madrid.

ARIAS NAVARRO, C. (1974, 13 de febrero). El nuevo gobierno intentará servir los requerimientos de la sociedad española de hoy. *ABC*, pp. 25-32.

ARIAS NAVARRO EN TVE (1975, 27 de febrero). *ABC*, pp. 17-26.

ARNAU ROSELLÓ, R. (2006). *La guerrilla del celuloide: resistencia estética y militancia política en el cine español (1967-1982)*. Universitat Jaume I. Castellón. Recuperado el 29 de octubre de 2015 de: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/10460>

ARNAU ROSELLÓ, R. (2013). Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias. *Doc On-line*, 15, pp. 291-318.

AROCENA, C. (2009). De lo visible y lo invisible: las primeras mujeres en el cine español. En D. Aranda, M. Esquirol y J. Sánchez (Eds.), *Puntos de vista: una mirada poliédrica a la historia del cine* (pp. 153-173). Barcelona: UOC.

ARÓSTEGUI, J. (1999). La Transición política y la construcción de la democracia (1975-1996). En Martínez, J. A. (Coord.), *Historia de España. Siglo XX. 1939-1996* (pp. 245-362). Madrid: Cátedra.

ARRANZ, F. (2010). La igualdad de género en la práctica cinematográfica española. En F. Arranz (Dir.), *Cine y género en España* (pp. 17-68). Madrid: Cátedra.

ARRIERO RANZ, F. (2011). El movimiento democrático de las mujeres: del antifranquismo a la movilización vecinal y feminista. *Historia, Trabajo y Sociedad*, 2, 33-62.

ARTERO, A. (1971). *Monegros. Un film de Antonio Artero*. Madrid: ACOP.

ARTERO, A. (1972a, enero). La historia del cine que nunca se ha escrito (I). *Peeping Tom*, 3, 5-6 y 9-10.

ARTERO, A. (1972b, febrero). La historia del cine que nunca se ha escrito (II). *Peeping Tom*, 6, 7-8.

ARTERO, A. (1972c, marzo). La historia del cine que nunca se ha escrito (III). *Peeping Tom*, 8, 9-10.

ARTERO, A. (1972d, abril-mayo). La historia del cine que nunca se ha escrito (Conclusión). *Peeping Tom*, 10, 1-2.

ASAMBLEA LIBRE DE CINEASTAS (1967, 2ª quincena de noviembre). *Mundo Obrero*, p. 2.

ASÍ SE COMBATE LA CARESTÍA (1973, 17 de octubre). *Mundo Obrero*, p. 4.

ASÍ SE DEFIENDE VIETNAM (1969, 6 de noviembre). *Mundo Obrero*, p. 3.

ASSEMBLEA DE LA 'MARXA' (1976, 4 de julio). La 'Marxa de la llibertat'. Llibertat, Amnistia i Estatut de Autonomia. *Fent Camí*, 0, 11.

AUBERT, J. P. (2009). *L'école de Barcelone. Un cinema d'avant-garde en Espagne sous le franquisme* [Adobe Digital Editions]. París: L'Harmattan. Recuperado el 22 de julio de 2015 de: <http://bit.ly/1P1YIPV>

BABCOCK, B. A. (1978). Introduction. Babcock, B. A. (Ed.), *The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society* (pp. 13-36). Nueva York: Cornell University Press.

BABY, S. (2009). Estado y violencia en la transición española. Las violencias policiales. En S. Baby, O. Compagnon, E. González Calleja (Eds.), *Violencia y transiciones políticas a finales del siglo XX. Europa del Sur – América Latina* (pp. 179-198). Madrid: Casa de Velázquez.

BABY, S. (2015). Volver sobre la Inmaculada Transición. El mito de una transición pacífica en España. En M. C. Chaput y J. Pérez Serrano (Eds.), *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate* (pp. 75-93). Madrid: Biblioteca Nueva.

BAJTIN, M. (1999). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1965).

BALDELLI, P. (1971). El 'cine político' y el mito de las superestructuras. En *Problemas del nuevo cine* (pp. 168-191). Madrid: Alianza Editorial. (Obra original elaborada en 1969).

BALLESTEROS, I. (2001). *Cine (in)surgente. Textos fílmicos y contextos culturales de la España post-franquista*. Madrid: Fundamentos.

BARDEM, J. A. (2002). *Y todavía sigue*. Madrid: Memorama.

BARDEM, J. A. (2006). Informe sobre la situación actual de nuestra cinematografía. En J. Nieto Ferrando y J. M. Company Ramón (Coords.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las 'Conversaciones de Salamanca'* (pp. 293-295). Valencia: Ediciones de la Filmoteca. (Obra original publicada en 1955).

BARKER, M., Y BEEZER, A. (Eds.). (1994). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Bosch. (Obra original publicada en 1992).

BARTHONNAT, C. (2009). L'expérience Unicité ou l'émergence de la communication audiovisuelle du Parti communiste français (1968-1976). *Usages militants de la technique: technologies, médias, mobilisations*. Recuperado el 6 de septiembre de 2015: <http://bit.ly/1FrzyBS>

BARTOLOMÉ, W. R., BONET, E Y PALACIO, M. (Coords.) (1984). *Anemic Cinema. La experimentación en el cine*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque.

BARTOLOMÉ, W. R. Y PALACIO, M. (Coords.) (1985). *Anemic Cinema II. La experimentación en el cine*. Madrid: Centro Cultural Conde Duque.

BASSAN, R. (1979, octubre). Hyères. *Écran*, 84, 18-20.

BASSETS, M. (2007, 23 de septiembre). Pere Portabella entra en el canon del cine artístico con una retrospectiva en el MOMA. *La Vanguardia*, p. 50.

BAUER, P. Y KIDNER, D. (Eds.). (2013). *Working Together: Notes on British Film Collectives in the 1970s*. Southend-on-Sea: Focal Point Gallery.

BECK, J. Y RODRÍGUEZ, V. (Eds.). (2013). *Contemporary Spanish Cinema and Genre*. Manchester: Manchester University Press.

BEDOYA, J. G. (1982, 7 de mayo). 'Después de...', documental sobre la transición española, ha sido desposeído de las subvenciones estatales. *El País*. Recuperado el 20 de noviembre de 2015: http://elpais.com/diario/1982/05/07/cultura/389570406_850215.html

BEGLES (1977, 14 al 20 de marzo). *Mundo Obrero*, p. III.

BENET, V. (2012a). *El cine español. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.

BENET, V. (2012b). Entre el compromiso social y el experimentalismo: el estilo de los primeros filmes de Llorenç Soler (pp. 277-292). En M. Francés (Coord.), *La mirada comprometida*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BENET, V. (2013). La imagen de Pasionaria en los años setenta: un caso de reciclaje del carisma en procesos de transición política. *Iberic@l*, 4, 41-53.

BENET, V. (2014). Radical Politics and Experimental Film in Franco's Spain: Los encuentros de Pamplona, 1972. *Hispanic Review*, 82 (2), 157-174.

BERMEJO, A. (2007). *Miguel Hermoso, director de cine*. Huelva: Festival Internacional de Cine Inédito de Islantilla.

BERTHIER, N. (2005). 'Por qué morir en Madrid' contra 'Mourir à Madrid': las dos memorias enfrentadas. *Archivos de la filmoteca*, 51, 126-141.

BERTHIER, N. (2007). Raza, una película acontecimiento. En V. Sánchez Biosca (Ed.), *El cine de la guerra civil española* (pp. 53-62). Valencia: MUVIM.

BERTHIER, N. (2011). De *Franco, ese hombre* a *Caudillo*: la figura de Franco, un reto para la Transición. En M. Palacio (Ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)* (pp. 191-204). Madrid: Biblioteca Nueva.

BERTHIER, N. (2013). *Viridiana*, una 'película evento'. En A. Martínez (Coord.), *La España de Viridiana* (pp. 339-353). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

BERZOSA, A. (2008). La Central del Corto, recuperar la experiencia. En G. Camarero (Ed.), *I Congreso Internacional de Historia y Cine* (pp. 224-239). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología.

BERZOSA, A. (2009). *Cámara en mano contra el franquismo. Desde Cataluña a Europa, 1968-1982*. Buenos Aires: Al margen.

BERZOSA, A. (2012). *Cine, activismo y movimientos sociales de una España en transición*. En *Arte y Transición* (pp. 133-151). Madrid: Brumaria.

BERZOSA, A. (2014). *Homoerejías fílmicas: cine homosexual subversivo en España en los años setenta y ochenta*. Madrid: Brumaria.

BILBATÚA, M. (1979, mayo). Entrevista con Eloy de la Iglesia. *Nuestra Bandera*, 99, 65-69.

BLASI, E. (1977-1978). 'Esperanzas y Fraudes'. Un film militante. En J. Carrillo, I. Estella Noriega y L. García-Merás (Eds.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. IV, pp. 57-58). Granada: Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIA. (Obra original publicada en 1977-1978).

BLASI, E., HERNÁNDEZ, G. Y HERREROS, R. (2007). Conversa amb la Central del Curt. En J. Carrillo, I. Estella Noriega y L. García-Merás (Eds.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. IV, pp. 59-69). Granada: Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIA. (Obra original publicada en 1977-1978).

BONET, E. (1978). There is an Independent Cinema in Spain, But... *Millennium Film Journal*, 1 (2), 59-73.

BONET, E. Y BUFILL, J. (1978, enero). Antoni Padrós, entre las sombras. *El Viejo Topo*, 16, 52-54.

BONET, E. Y PALACIO, M. (1983). *Práctica fílmica y vanguardia artística en España. 1925-1981*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

BORDWELL, D. (1979). The Art Cinema as a Mode of Film Practice, *Film Criticism*, 4 (1), 56-64.

BORDWELL, D. (1996). Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory. En D. Bordwell y N. Carroll (Eds.), *Post-theory reconstructing film studies* (pp. 3-36). Wisconsin: The University of Wisconsin Press.

BORDWELL, D., STAIGER, J., Y THOMPSON, K. (1997). *El cine clásico de Hollywood: Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (1ª ed.). Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1985).

BOURDIEU, P. (1998). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1979).

BOZAL, V. (1999). Estética y marxismo. En *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas* (2ª ed., vol. II, pp. 161-184). Madrid: Visor.

BRASÓ, E. (2006). Manifiesto por un cine pobre. En J. Romaguera y L. Soler, *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975* (pp. 142-143). Barcelona: Laertes. (Obra original publicada en 1970).

BROSSA, J. Y PORTABELLA, P. (2001). Notas sobre *Vampir-Cuadecuc*. En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (p. 276). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) (Obra original publicada sin fecha).

BUFFIL, J. (1980, agosto-septiembre). Entrevista con Iván Zulueta. *Dirigido por!*, 75, 38-41.

BURKE, P. (2005). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica. (Obra original publicada en 2001).

BURKE, P. (2012). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 2004).

BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo'*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1993).

BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1990).

CALABUIG, T. (2002). Memoria de la Resistencia. El antifranquismo en el arte y la cultura. Apuntes personales para un proyecto de recuperación documental de la época llamada la Transición. Recuperado el 26 de septiembre de 2015 de: <http://colectivodecinedemadrid.com/Memoria%20de%20la%20Resistencia.pdf>

CALVO SALGADO, L. M. (2009). Las relaciones del IEE con Suiza. En *Historia del Instituto Español de Emigración. La política migratoria exterior de España y el IEE del Franquismo a la Transición* (pp. 63-88). Madrid: Ministerio de Trabajo e Inmigración. Subdirección General de Información Administrativa y Publicaciones.

CAMÍ-VELA, M. (2005). *Mujeres detrás de la cámara: Entrevistas con cineastas españolas 1990-2004*. Madrid: Ocho y medio

CAMÍ-VELA, M. (2009). Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras. Ruido, M. (Ed.), *Plan Rosebud. Sobre imágenes, lugares y políticas de la memoria*. (pp. 543-554). Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea.

CAMÍ-VELA, M. (2014). Directoras de cine en Cataluña: un recorrido histórico. *Zeitschrift für Katalanistik*, 27, 27-45.

CAMPORESI, V. (2008). Lectura del cine español desde la cercanía de la distancia. *Secuencias*, 28, 5-9.

CANNES 1976 (1976, 28 de junio de 1976). *Mundo Obrero*, p. VI.

CAPARRÓS LERA, J. M. (1970, 3 de junio). Barcelona, capital del cine independiente. *Mundo*, 1571, 54-55.

CAPARRÓS LERA, J. M. (1983). *El cine español bajo el régimen de Franco*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

CAPARRÓS LERA, J. M. (1986). La enseñanza de la Historia del Cine en la Universidad española. *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura*, 58, 53-54.

CAPRARELLA, M. Y HERNÁNDEZ BROTONS, F. (2008). La lucha por la ciudad: vecinos-trabajadores en las periferias de Madrid. 1968-1982. En V. Pérez Quintana y P. Sánchez León (Eds.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid, 1968-2008* (pp. 33-53). Madrid: Los Libros de la Catarata.

CARAX, L. (1979, octubre). Hyères 1979. *Cahiers du Cinema*, 304, 40-43.

CARMONA PASCUAL, P. C. (2012). *Libertarias y contraculturales: El asalto a la sociedad disciplinaria: Entre Barcelona y Madrid 1965-1979*. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. Madrid. Recuperada el 29 de octubre de 2015 de: <http://eprints.ucm.es/16475/>

CARMONA, L. M. (2011). Lucha obrera en España. En E. Pérez Romero y J. M. González-Ferro Santos (Eds.), *La lucha obrera en el cine. Sindicalismo y derechos de los trabajadores en la gran pantalla*. Madrid: Arkadin.

CARR, E. H. (1984). *¿Qué es la historia?* (4ª ed.). Barcelona: Ariel. (Obra original publicada en 1961).

CARRILLO, S. (1955, 4 de febrero). Problemas de organización y los estatutos del partido. *España Popular*, pp. 3-5.

CARRILLO, S. (1965). *Después de Franco ¿Qué?*. París: Éditions Sociales.

CARRILLO, S. (1971, 2º trimestre). Tras varios meses de 'Estado de Excepción'. *Nuestra Bandera*, 67, 3-10.

CARRILLO, S. (1974, 3 de julio). Las campanas tocan a muerto por la dictadura fascista. *Mundo Obrero*, pp. 1-4.

CARRILLO, S. (1977). Informe de Santiago Carrillo al pleno del Comité Central del PCE. En *La propuesta comunista* (pp. 237-318). Barcelona: Laia.

CARRILLO, S. (1978, 19 al 25 de enero). No nos moverán. *Mundo Obrero*, pp. 1-3.

CARRILLO, S. (1993). *Memorias*. Barcelona: Planeta.

CASCAJOSA, C. (Ed.) (2015). *New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

CASTELLS, M. (1981). *Crisis urbana y cambio social*. Madrid: Siglo XXI.

CASTELLS, M. (2008). Productores de ciudad: El movimiento ciudadano de Madrid. En V. Pérez Quintana y P. Sánchez León (Eds.), *Memoria ciudadana y movimiento vecinal. Madrid 1968-2008* (pp. 21-32). Madrid: Los libros de la catarata.

CASETTI, F. (2007). Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects, *Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies*, 17 (2-3), 33-45.

CASETTI, F. (2010). *Teorías del cine*. (4ª ed.). Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1993).

CASTRO DE PAZ, J. L. (2002). *Un cinema herido. Los turbios años cuarenta en el cine español (1939-1950)*. Madrid: Cátedra.

CASTRO DE PAZ, J. L. Y CERDÁN, J. (2011). *Del sainete al esperpento. Relecturas del cine español de los años 50*. Madrid: Cátedra.

CASTRO GARCÍA, A. (2009). *La representación de la mujer en el cine español de la Transición (1973-1982)*. Oviedo: Ediciones KRK.

CENTRAL DEL CORTO (s.f.). Cooperativa de Cine Alternativo. Barcelona: Central del Corto.

CENTRAL DEL CORTO (1975). *Distribución*. Barcelona: Central del Corto.

CENTRAL DEL CORTO (1976). *Distribución*. Barcelona: Central del Corto.

CENTRAL DEL CURT (1977-1978). *Distribución*. Barcelona: Central del Curt.

CENTRAL DEL CURT (1978-1979). *Distribución*. Barcelona: Central del Curt.

CENTRAL DEL CURT (1979-1980). *Distribución*. Barcelona: Central del Curt.

CERDÁN, J. (2013). Shorts, Documentary, Experimental Film, and Animation in Transhistorical Perspective. En J. Labanyi, y T. Pavlovi! (Eds.), *A Companion to Spanish Cinema* (pp. 531-542). Malden: Wiley-Blackwell.

CERDÁN, J. Y DÍAZ, M. (2001). Las rozaduras de agua se hacen de manera invisible: pequeña cartografía para transitar por el cine de Cecilia Bartolomé. En J. Cerdán y M. Díaz (Coords.), *Cecilia Bartolomé. El encanto de la lógica*. (pp. 13-21). Barcelona: La Fábrica de Cinema Alternatiu, L'Alternativa, Ocho y medio.

CERDÁN, J. Y FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2013). De sastres y modelos. Entre el postcolonialismo y la transnacionalidad en el documental experimental español. *Arte*

y políticas de identidad, 8, 137-155. Recuperado el 29 de octubre de 2015: <http://revistas.um.es/api/issue/view/12631/showToc>

CERÓN GÓMEZ, J. F. (1998). *El cine de Juan Antonio Bardem*. Murcia: Primavera Cinematográfica de Lorca.

CERÓN GÓMEZ, J. F. (2004). Militancia y posibilismo. En J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (Eds.), *El cine a codazos: Juan Antonio Bardem* (pp. 21-37). Ourense: Festival Internacional de Cine Independiente de Ourense.

CHADWICK, W. Y DE COURTIVRON, I. (Eds.) (1994). *Los otros importantes. Creatividad y relaciones íntimas*. Madrid: Cátedra.

CILLER, C. (2011). Hacia una nueva interpretación de *Arrebato* (Iván Zulueta, 1980): hacer visible lo invisible. En M. Palacio (Ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)* (pp. 86-99). Madrid: Biblioteca Nueva.

CILLER, C. Y PALACIO, M. (2011). Cecilia Roth en España (1975-1985). *Signa*, 2011, 335-358.

CINE INDEPENDIENTE (1973a). *Cineclub de Ingenieros. 1972-1973*. Barcelona: Cineclub de Ingenieros.

CINE INDEPENDIENTE–REALIDAD–ALTERNATIVAS (1973b). *Cineclub de Ingenieros. 1972-1973*. Barcelona: Cineclub de Ingenieros.

CINE LATINOAMERICANO (1974). *Cineclub de Ingenieros. 1973-1974*. Barcelona: Cineclub de Ingenieros.

CINE: 'UNA FIESTA PARA LA DEMOCRACIA (O EL ORO DEL PCE)' (1978, 13 al 19 de julio). *Mundo Obrero, Especial Madrid*, p. I.

CINEPROBE: A CONFRONTATION BETWEEN FILM-MAKER AND FILM-VIEWER (1968). Nueva York: MoMa.

COLAIZZI, G. (Ed.) (1995). *Feminismo y teoría fílmica*. Valencia: Espisteme.

COLAIZZI, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto fílmico. *Lectora*, 7, V-XIII.

COLÓN, A. (1977, 22 de marzo). España debe saber. *ABC*, p. 47.

COMISSIÓ COORDINADORA DE FORCES POLÍTiques DE CATALUNYA (1970, primer trimestre). *Nous Horitzons*, 19, 78.

COMITÉ CENTRAL DEL PCE (1956, julio). Por la reconciliación nacional. Por una solución democrática y pacífica del problema español. *Mundo Obrero*, pp. 4-5.

COMITÉ EJECUTIVO DEL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA (1963, 18 de agosto). Una vez más Asturias marca el camino. *Nuestra Bandera*, 37, 91-92.

COMITÉ EJECUTIVO DEL P.C. DE ESPAÑA (1967, 1ª quincena de abril). Declaración política del Comité Ejecutivo del P.C. de España, *Mundo Obrero*, pp. 4-5.

COMITÉ EJECUTIVO DEL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA (1971, 2 de octubre). El puesto de combate que deja Patiño será ocupado por miles de trabajadores. *Mundo Obrero*, p. 1.

COMITÉ EJECUTIVO DEL PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA (1976, 17 de abril). 'Por un 1º de mayo de afirmación Democrática'. *Mundo Obrero*, p. 1.

CONTAMOS CON NOSOTROS MISMOS (1970). *Información sobre cine y televisión*, 2, 1.

CONTEL, R. (1979, octubre). Cine de homosexuales. *Cinema 2002*, 56, 54-56.

CONTRERAS DE LA LLAVE, N. (2008). Cecilia Bartolomé. La linterna de la memoria. *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, 3, 37-43. Recuperado el 20 de noviembre de 2015 de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/cecilia-bartolom-la-linterna-de-la-memoria-entrevista-0/>

CORRESPONSAL. (1975, 4ª semana de julio). Cine militante. *Mundo Obrero*, p. VII.

CORRESPONSAL. (1976a, 14 de enero). Coloquio unitario en Lieja. *Mundo Obrero*, p. VII.

CORRESPONSAL. (1976b, 18 de febrero). Villeneuve/Lot. *Mundo Obrero*, p. II.

COSTA, J. (2012). CT y cine: la inclemencia intangible. Una primera aproximación a la obra crítica y cinematográfica de j.l.i. En G. Martínez (Coord.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* (pp. 13-23). Barcelona: Random House Mondadori.

COSTA, P. (2006, 24 de noviembre). Julia Peña, la musa de la Escuela Oficial de Cine. *El País*. Recuperado el 25 de septiembre de 2015: http://elpais.com/diario/2006/11/24/agenda/1164322808_850215.html

COX, A. K. (2014). The Artisanry of film: Pieces from Pere Portabella's Workshop (1960-1973). *Canadian Journal of Film Studies*, 23 (1), 30-50.

CRÓNICA DE LA JORNADA DEL 23 DE JUNIO (1974, 3 de julio). *Mundo Obrero*, p. 8.

CUESTA, M. (2003). *El terrorisme domèstic d'Antoni Padrós*. Girona: Fundació Espais d'Art Contemporani.

DANIEL, X. (1973, 9 de noviembre). Una cita con el cine independiente. *Nuevo Fotogramas*, 1308, 54-55.

DANIEL, X. (1974, febrero). Manneim, paraíso del cine !underground". *Imagen y sonido*, 128, 39-40.

DE BENITO, S (1975, octubre). Proyecciones paralelas a la Muestra Oficial de Almería. *Cinema 2002*, 8, 55-59.

DE BENITO, S. (1976, enero). Entrevista con Tino Calabuig. *Cinema 2002*, 11, 59-61.
DE CORA, J. (1977). *Panfletos y prensa antifranquista clandestina*. Madrid: Ediciones 99.

DE LAURETIS, T. (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.

DE LAURETIS, T (1995). El sujeto de la fantasía. En G. Colaizzi (Ed.), *Feminismo y teoría fílmica* (pp. 37-65). Valencia: Espisteme.

DE LAURETIS, T. (2008). Identidades de género y malos hábitos. En *Identidad de género vs. identidad sexual. Actas del IV Congreso Estatal Isonomía sobre la Identidad de Género vs. Identidad Sexual* (pp. 345-355). Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.

DE RIQUER, B. (2010). Crisis y agonía de la dictadura. J Fontana y R. Villares (Dirs.), *Historia de España. La dictadura de Franco* (Vol. IX, pp. 685-753). Barcelona: Crítica, Marcial Pons.

DEBORD, G. (2002) *La sociedad del espectáculo* (2ª ed.). Valencia: Pre-Textos. (Obra original publicada en 1967).

DECLARACIÓ DE MONTSERRAT (1970a, diciembre). *Treball*, 325, 1.

DECLARACIÓ DE MONTSERRAT (1970b, diciembre). *Nous Horitzons*, 21, 73-74.

DECLARACIONES DE SANTIAGO CARRILLO ESPECIALES PARA 'M. O.' (1975, 4 de noviembre). *Mundo Obrero*, 2-4.

DEFINICIONES (1999). *Internacional situacionista. Textos completos en castellano de la revista* (p. 17). Madrid: Literatura Gris. (Obra original publicada en 1958).

DEGOT, E. (2011). El realismo socialista desde el punto de vista de la crítica del arte. En R. Ferré (Ed.), *La Caballería Roja. Creación y poder en la Rusia soviética de 1917 a 1945* (pp. 476-493). Madrid: La Casa Encendida.

DEL VALLE DÁVILA, I. (2014). *Cámaras en trance. Nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico continental*. Santiago de Chile: Cuarto propio.

DELGADO, M. (2001). El arte de danzar sobre el abismo. En J. M. Català (Ed.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España* (pp. 221-230). Málaga: Consejería de Cultura, Junta de Andalucía.

DELEUZE, G. Y GUATTARI, F. (1990). Kafka. Por una literatura menor. México: Ediciones Era. (Obra original publicada en 1975).

DESAPARICIÓN DE LA CENSURA PREVIA DE GUIONES DE CINE (1976, 30 de enero). *ABC*, p. 5.

DETENCIÓN DE NUEVE PERSONAS POR ALTERACIÓN DEL ORDEN PÚBLICO (1971, 3 de agosto). *La Vanguardia Española*, p. 22.

DÉTIENNE, M. (1982). *La Muerte de Dionisos*. Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1977).

DI MAGGIO, M. (2010). PCI, PCF et la notion de 'centre'. Enjeux stratégiques et questions identitaires des PC de l'Europe occidentale. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire*, 112-113. Recuperado el 15 de agosto del 2015 de: <https://chrhc.revues.org/2119#text>

DIAMANTE, J. (2007). *Cine, cultura, libertad: contra las sombras y el silencio*. Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura.

DÍAZ CUYÁS, J. (Com.) (2009). *Encuentros de Pamplona 1972: Fin de Fiesta del Arte Experimental*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

DÍAZ CUYÁS, J. Y PARDO SALGADO, C. (2004). Pere Portabella. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. I, p. 35). Granada: MACBA, Arteleku y UNIA arteypensamiento, p. 59.

DIEZ PUERTAS, E. (1998). La represión franquista en el ámbito profesional. *Archivos de la filmoteca*, 30, 55-80.

DIEZ PUERTAS, E. (2001). *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine. 1931-1999*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

DIEZ PUERTAS, E. (2003). *Historia social del cine en España*. Madrid: Fundamentos.

DIEZ PUERTAS, E. (2012). *Golpe a la Transición. El secuestro de 'El crimen de Cuenca' (1978-1981)*. Barcelona: Laertes.

DIVERSAS ACTIVIDADES DEL PCE (1977, 10 de abril). *Mundo Obrero*, p. II.

DU GAY, P. (et al.) (1997). *Doing Cultural Studies: the Story of the Sony Walkman*. Londres: Sage, The Open University.

DU GAY, P. Y MADSEN, A. K. (2013). Introduction to the second edition. En P. Du Gay (et al), *Doing Cultural Studies: the Story of the Sony Walkman* (pp. IX-XXV). Londres: Sage, The Open University.

DURÁN-FROIX, J. S. (2008). La única excepción al monopolio del castellano en la cultura de masas franquista: el caso de la televisión en catalán. *Comunicación*, 1 (6), 143-158.

" UROVI#OVÁ, D. Y NEWMAN, K. (Eds.) (2010). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Londres: Routledge y American Film Institute Reader.

EDITORIAL (1976, 4 de julio). *Fent Camí*, 0, 2.

EDLES, L. D. (1995). Rethinking democratic transition: A culturalist critique and the Spanish case. *Theory and society*, 24 (3), 355-384.

EL CINE ESPAÑOL DE VANGUARDIA AGONIZA (1982, 22 de junio). *ABC*, p. 67.

EL FILM DE UN INMERSO CHUBASCO Y UNA ENORME ESPERANZA (1978, 15 al 21 de junio). *Mundo Obrero*, p. 24.

EL MANIFIESTO DE ALMERÍA COMO PUNTO DE PARTIDA (1975, diciembre). *Cinema 2002*, 58-59.

EL PARTIDO SE MULTIPLICA (1977, 21 al 27 de marzo). *Mundo Obrero*, p. IV.

ELENA, A. (1998). La difusión del cine latinoamericano en España: una aproximación cuantitativa. *Tras el sueño. Actas del centenario. VI Congreso de la A.E.H.C.* Recuperado el 29 de octubre de 2015: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-difusion-del-cine-latinoamericano-en-espana-una-aproximacion-cuantitativa--0/>

ELENA, A. (2005). Latinoamericanos en el cine español: los nuevos flujos migratorios, 1975-2005. *Secuencias*, 22, 107-135. Recuperado el 29 de octubre de 2015: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2580615>

ELENA, A. (2010). *La llamada de África: Estudios sobre el cine colonial español*. Barcelona: Bellaterra.

ELENA, A. (2013). El silencio de África: La (inexistente) reflexión poscolonial en el cine español de la Transición. En Palacio, M. (Ed.), *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia* (pp. 135.148). Madrid: Biblioteca Nueva.

ELENA, A. Y MESTMAN, M. (2003). Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España (79-92). En P. A. Paranaguá, *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

ELSAESSER, T. (2009). *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Londres: Routledge. (Obra original publicada en el año 2000).

ELSAESSER, T., Y HAGENER, M. (2010). *Film Theory. An Introduction through the senses*. Nueva York: Routledge.

EPPS, B. (2008). Retos, riesgos, pautas y promesas de la teoría queer. *Revista Iberoamericana*, 225, 897-920.

EQUIP CINE-CLUB INGENIEROS (1975, noviembre). *Cine Alternativo I*. Barcelona. Cine-club de Ingenieros.

EQUIPO DE REDACCIÓN DE FILMOTECA NACIONAL DE ESPAÑA (1977). *Filmoteca Nacional de España. Curso 1975-76*. Madrid: Filmoteca Nacional de España.

EQUIPO DOS (1975a). El porqué de un cine político. *Cinema 2002*, 7, 55.

EQUIPO DOS (1975b). Y ahora, ¿qué? Un S.O.S. de Equipo Dos. *Cinema 2002*, 7, 71.

ERAN CUATRO, Y EL QUE DISPARÓ CONTRA EL MUCHACHO FUE EL MÁS JOVEN (1977, 25 de enero). *El País*. Recuperado el 18 de octubre de 2015 de: http://elpais.com/diario/1977/01/25/espana/222994802_850215.html

ESCUCHADO EN EL FUNERAL DE VITORIA (1976, 17 de marzo). *Mundo Obrero*, p. 3.

ESPINOSA MAESTRE, F. Y RÍO SÁNCHEZ, A. (2009). Fascismo y Transición. 'Rocío' y Fernando Ruiz Vergara. *Cuadernos para el diálogo*, 42, 20-29.

ESQUIROL, M., Y J. L. FECÉ (2001). Un *freak* en el parque de atracciones: *Torrente, el brazo tonto de la ley*. *Archivos de la filmoteca*, 39, 26-39.

EUROPA PRESS (1972, 11 de febrero). ¿Célula Comunista en TVE? *ABC (edición de Andalucía)*, p.22.

EUROSTIL, UNA FÁBRICA OCUPADA (1977, 5 de octubre). *Blanco y Negro*, 28-29.

ÉXITOS DECISIVOS DEL SINDICATO DEMOCRÁTICO DE ESTUDIANTES (1967, 2ª quincena de mayo). *Mundo Obrero*, p. 3.

EXPÓSITO, M. (Coord.) (2001). *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella*. Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

EXPÓSITO, M. (2008). Goce y política. *Cultura/s (suplemento del diario La Vanguardia)*, 290, 3-4.

F.M. (1977, 30 de agosto). La juventud de 'El Acorazado Potemkin'. *Mundo Obrero*, p. 13.

FAGES, P. (1987). La 'Contestazione'. En *XXè Festival Interacional de Cinema Fantàstic de Sitges*. Sitges: Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya.

FALCÓN, L. (1992). *Mujer y poder político*. Madrid: Vindicación Feminista.

FALLO DEL 'X PREMIO RAMÓN DAGÁ' ORGANIZADO POR EL CINE CLUB A. C. DE GRANOLLERS (1976, 1 de mayo). *La Vanguardia Española*, p. 41.

FANÉS, F. (2008). *Pere Portabella. Avantguarda, cinema, política*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.

FANÉS, F. (2010). Portabella, Brossa, Santos: un triangle irregular. *Hispanic Review*, 78 (4), 469-490.

FARGIER, J. P. (1977, diciembre). Miseria del cine militante. *Visual*, 1, 4-13. (Obra original publicada en 1976).

FARRÉ, S. (2001). *Spanische Agitation: Emigración española y antifranquismo en Suiza*. Madrid: Fundación 1º de mayo.

FARRÉ BRUFAU, S. (1989). *La Escuela de Argüelles. Una aportación al cine español*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca. Salamanca.

FECÉ, J.L. (1997). Prólogo. En M. Lagny, *Cine e historia* (pp. 11-15). Barcelona: Bosch.

FECÉ, J. L. (2004). Comunicación y cultura popular. En E. Ardèvol y N. Muntañola (Eds.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (pp. 235-284). Barcelona: UOC.

FECÉ, J.L. (2005). La excepción y la norma. Reflexiones sobre la *españolidad* de nuestro cine reciente. *Archivos de la filmoteca*, 49, 82-95.

FECÉ, J. L. (2012). Comunidades imaginadas y fragmentación cultural: los estudios cinematográficos en la era de la industria cultural global. P. Arroyo, M. Casaus, C. Garavelli y M. L. Ortega (Eds.), *Pensar los estudios culturales desde España. Reflexiones fragmentadas* (pp. 167-183). Madrid: Verbum.

FERNÁNDEZ COLORADO, L. (2001). El retablo de la Transición. *Después de!* (1981). En J. Cerdán y M. Díaz López (Eds.), *El encanto de la lógica* (pp. 63-71). Barcelona: La Fábrica de Cinema Alternatiu, L'Alternativa, Ocho y medio.

FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2007). Cultura popular y cine español. Una aproximación a la obra de Miguel Albaladejo. En J. S. Sanderson (Ed.), *Trazos de cine español* (pp. 107-123). Alicante: Universidad de Alicante.

FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2011). Shirley Temple Story. En L. J. Torres Hortelano, *Directory of World Cinema* (Vol. VII, pp. 137-138). Bristol: Intellect.

FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2012). *Viva la muerte* (1971), de Fernando Arrabal: vivir el destierro al borde del éxtasis (pp. 39-45). En L. Parés (Coord.). *Filmar el exilio desde Francia*. Madrid: Instituto Cervantes.

FERNÁNDEZ LABAYEN M. Y OROZ, E. (2013). *Plug-ins* del yo. Inscripciones autobiográficas en los documentales transnacionales de Andrés Duque (pp. 101-117). En M. Francés, J. Gavalda, G. Llorca y A. Peris (Eds.), *El documental en el entorno digital*. Barcelona: UOC.

FERNÁNDEZ LABAYEN, M. Y PRIETO SOUTO, X. (2012). Film Workshops in Spain: Oppositional Practices, Alternative Film Cultures, and the Transition to Democracy, *Studies in European Cinema*, 8 (3), 227-242.

FERNÁNDEZ SANTOS, A. (1983). 'Después de...' obra 'maldita' del cine de la transición, se estrena con tres años de retraso. *El País*. Recuperado el 20 de noviembre de 2015 de:
http://elpais.com/diario/1983/11/03/cultura/436662004_850215.html

FERRER GONZÁLEZ, C. (2014). *Lluitadors quotidians. L'antifranquisme, el canvi polític i la construcció de la democràcia al Montsià (1972-1979)*. Lleida: Universitat de Lleida.

FERRO, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. *Film-Historia*, 1 (1). Recuperado el 15 de julio de 2015 de:
<http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/Art.M.Ferro.pdf>

FERRO, M. (1995). El film, ¿un contraanálisis de la sociedad?. En *Historia contemporánea y cine* (pp. 31-56). Barcelona: Ariel (Obra original publicada en 1973).

FERRO, M. (1995). Introducción. El imperio de la imagen. En *Historia contemporánea y cine* (pp. 15-20). Barcelona: Ariel (Obra original publicada en 1993).

FERRO, M. (1995). Los 'fundidos encadenados' de *Jud Süß*. En *Historia contemporánea y cine* (pp. 141-143). Barcelona: Ariel (Obra original publicada en 1976).

FERRO, M. (1995). Sobre tres maneras de escribir la historia (pp. 57-65). En *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel (Obra original publicada en 1975).

FERRO, M. (2008). *El Cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal. (Obra original publicada en 2003).

FESTIVAL EUROPEO DE LA JUVENTUD ESPAÑOLA (1977, 28 de marzo al 3 de abril). *Mundo Obrero*, p. III.

FIESTA DEL PCE: FALTAN SÓLO DOS SEMANAS (1978, 14 al 20 de septiembre). *Mundo Obrero*, p. 24.

FIJO, A. Y GIL-DELGADO, F. (2001). Conversación con Pierre Sorlin. *Film-Historia*, XI (1-2). Recuperado el 15 de julio de 2015 de:
<http://www.publicacions.ub.es/bibliotecaDigital/cinema/filmhistoria/2001/sorlinentrevista.htm>

FONT, D. (2003). D'un temps, d'un país y de un cine anfibio. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 175-194). Valencia: IVAC.

FOUCAULT, M. (2010). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets. (Obra original publicada en 1970).

FRAGA, X. (2007). Voces Ceibes e a censura franquista. *Grial. Revista galega de cultura*, 173, 83-99.

FRANCÉS, M. (Coord.) (2012). *La mirada comprometida. Llorenç Soler*. Madrid: Biblioteca Nueva.

FRANCO'S PRISONERS APPEAL ON TV (1973, 19 de junio). *Mundo Obrero*, p. 7.

FRENTE CULTURAL RTV Y N (1977, 4 al 10 de abril). TVE ante las elecciones. *Mundo Obrero*, p. 3.

FUE PRESENTADO EL COLECTIVO DE CINE DE CLASE (1976, 15 de octubre). *La Vanguardia Española*, p. 27.

GAGO VAQUERO, F. (2013-2014). El proceso 1001: desmantelamiento de la coordinadora nacional de Comisiones Obreras. *Tiempo y sociedad*, 13. Recuperado el 26 de septiembre de 2015 de:

<https://tiemposociedad.files.wordpress.com/2013/10/proceso-1001.pdf>

GARCÍA ALCALÁ, J. A. (Dir.) (2007). *Resistencia política y conflictividad social. 1939-76*. Getafe: Ayuntamiento de Getafe.

GARCÍA CANCLINI, N. (1986). Gramsci y las culturas populares en América Latina. *Dialéctica*, 18, 13-33.

GARCÍA CANCLINI, N. (1996) Cultural studies questionnaire. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 5 (1), 83-8.

GARCÍA CANCLINI, N. (2004). Diferentes, desiguales o desconectados. *Revista CIDOB d'Afers Internacionals*, 66-67, 113-133.

GARCÍA DUEÑAS, J. (2003). A la deriva por el cabo de Buena Esperanza. Travesías por unos cursos de la EOC. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 79-102). Valencia: IVAC.

GARCÍA ESCUDERO, J. M. (1978). *La primera apertura. Diario de un director general*. Barcelona: Planeta.

GARCÍA FERRER, J. M. (1978a, enero). Entre la esperanza y el fraude. *Cinema 2002*, 35, 50-51.

GARCÍA FERRER, J. M. (1978b, mayo). Antonio Artero desde Sitges. *Cinema 2002*, 39, 18-19.

GARCÍA FERRER, J. M. (1978c, junio). Filmoteca. Central del Corto. *Cinema 2002*, 35, 18-19.

GARCÍA FERRER, J. M. Y MARTÍ ROM, J. M. (1996). *Llorenç Soler*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

GARCÍA FERRER, J. M. Y MARTÍ ROM, J. M. (2000). *Miquel Porter Moix*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

GARCÍA FERRER, J. M. Y MARTÍ ROM, J. M. (2001a). *Joaquín Jordá*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

GARCÍA FERRER, J. M. Y MARTÍ ROM, J. M. (2001b). Pere Portabella, entrevista con J. M. García Ferrer y Martí Rom (1973). En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (pp. 148-191). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

GARCÍA FERRER, J. M. Y MARTÍ ROM, J. M. (2004). *Antoni Padrós*. Barcelona: Associació d'Enginyers Industrials de Catalunya.

GARCÍA FERNÁNDEZ, E. C. (2002). El cine alternativo en Galicia: ¿una propuesta creativa?. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Obra original publicada en 1991) Recuperado el 20 de septiembre de 2015 de: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-cine-alternativo-en-galicia-una-propuesta-creativa--0/>

GARCÍA LÓPEZ, S. (2013). *Spain is US. La guerra civil española en el cine del Popular Front (1936-1939)*. Valencia: Universitat de València.

GARCÍA LÓPEZ, S. (2014). El franquismo, la transición y la mirada documental sobre la enfermedad mental. *Kamchatcka*, 4, 189-207.

GARCÍA MERÁS, L. (2007). El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981). En J. Carrillo, I. Estella Noriega y L. García-Merás (Eds.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. IV, pp. 16-41). Granada: Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIA.

GARIJO, A. (2010). *Colectivo de cine de Madrid*. No indica: Lulu.

GOICOECHEA, M. (1976, diciembre). 'El cine político como revulsivo', *Vindicación feminista*, 6, 5.

GÓMEZ VAQUERO, L. (2012). *Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición en España*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.

GÓMEZ VIÑAS, X. (2007). *O cinematógrafo clandestino. Helena Lumbreras e o Colectivo de Cinema de Clase* (Trabajo fin de máster). Universidade de Santiago de Compostela. Santiago de Compostela.

GÓMEZ VIÑAS, X. (2011a). *El campo para el hombre*. Recuperado el 1 de noviembre de 2015 de: <http://www.blogsandocs.com/?p=685>

GÓMEZ VIÑAS, X. (2011b). Mariano Lisa. *Blog and Docs*. Recuperado el 25 de febrero de 2014 de: <http://www.blogsandocs.com/?p=673>

GONZÁLEZ BALLESTEROS, T. (1981). *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*. Madrid: Universidad Complutense.

GOYTISOLO, J. (1999). *En los reinos de taifa*. Alianza: 1999. (Obra original publicada en 1986).

GOYTISOLO, J. (2012, 14 de marzo). Apuntes para una película invisible. *El País*. Recuperado el 15 de julio del 2015 de: http://elpais.com/elpais/2012/03/06/opinion/1331050301_448124.html

GOYTISOLO, J. (2012). Historial de una manipulación. *El Viejo Topo*, 290, 54-59.

GRACIA GARCÍA, J. (2001). La alteración del orden. *La España de Franco (1939-1975)* (pp. 339-389). Madrid: Editorial Síntesis.

GRACIA NORIEGA, J. I. (2011a, 17 de enero). Vicisitudes de tres cineastas en Oviedo. *La Nueva España*. Recuperado el 8 de agosto del 2015 de: <http://www.lne.es/asturias/2011/01/17/vicisitudes-tres-cineastas-oviedo/1020706.html>

GRACIA NORIEGA, J. I. (2011b, 21 de enero). Los cineclubes (II). *La Nueva España*. Recuperado el 8 de agosto del 2015 de: <http://www.ignaciogracianoriega.net/tyc/20080121.htm>

GRACIÑO, J. A. (1968, 6 de abril). Pinturas contra la guerra. *Diario SP*, p. 20.

GRAHAM, H., Y LABANYI, J. (Eds.). (1995). *Spanish cultural studies: An introduction: The struggle for modernity*. Oxford: Oxford University Press.

GRAINGE, P., JANCOVICH, M., Y MONTHEITH, S. (2007). Radicalism, Revolution and Counter-Cinema. In *Film histories: An introduction and reader* (pp. 392-407). Edimburgo: Edinburgh University Press.

GRAMSCI, A. (2011). *¿Qué es la cultura popular?* Valencia: UPV.

GRAMSCI, A. (2015). *Antología. Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán*. Madrid: Akal. (Obra original publicada en 1970).

GRIMSON, A., Y VARELA, M. (1999). Estudios culturales y medios. Consensos y disensos. En *Audiencias, cultura y poder. Estudios sobre televisión* (pp. 15-42). Buenos Aires: Eudeba.

GUARDIA, I. (2012). La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras: participación política y estética desde la cámara cinematográfica. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 27, 77-99.

GUBERN, R. (1979). Notas sobre el cine clandestino en Catalunya bajo el franquismo. En J. Vidal-Beneyto (Ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masa* (pp. 177-180). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

GUBERN, R. (1981). *La censura. Función política y ordenamiento jurídico bajo el franquismo (1936-1975)*. Barcelona: Península.

GUBERN, R. (1983). Metodología del análisis de la historia del cine. En J. Romaguera y E. Rimbau (Eds.), *La historia y el cine* (pp. 40-47). Barcelona: Fontanamara.

GUBERN, R. (1986). *1936-1939: La guerra de España en la pantalla*. Madrid: Filmoteca Española.

GUBERN, R. (1994). *Benito Perojo. Pionerismo y supervivencia*. Madrid: Filmoteca Española.

GUBERN, R. (Coord.). (1997a). *Un siglo de cine español*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

GUBERN, R. (1997b). *Viaje de ida*. Barcelona: Anagrama.

- GUBERN, R. (1998). Tendencias, autores, textos. *Archivos de la filmoteca*, 28, 12-22.
- GUBERN, J. E. (2003). El forcejeo entre censura y reformismo. ¿La primera apertura?. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 69-78). Valencia: IVAC.
- GUBERN, R. (2006a). Prólogo. En A. Salvador Marañón, *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: Una productora cinematográfica española bajo el franquismo* (pp. 23-25). Madrid: Egeda.
- GUBERN, R. (2006b). Salamanca, de cerca y de lejos. En J. Nieto Ferrando y J. M. Company Ramón (Coord.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las 'Conversaciones de Salamanca'* (pp. 165-170). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- GUBERN, R. Y FONT, D. (1975). *Un cine para el cadalso*. Barcelona: Euros.
- GUNNING, T. (1989-1990). Towards a Minor Cinema: Fonoroff, Herwitz, Ahwesh, Lapore, Klahr and Solomon, *Motion Picture*, 3 (1-2), 3-5.
- HALL, S. (Ed.). (2003). *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. Londres: Sage, The Open University.
- HALL, S. (2004). Codificación y decodificación en el discurso televisivo. *CIC, Cuadernos de información y comunicación*, 9, 210-236. (Obra original publicada en 1973).
- HALL, S. (2010a). El surgimiento de los estudios culturales y la crisis de las humanidades. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (17-28). Popayán: Enviñón. (Obra original publicada en 1990).
- HALL, S. (2010b). Estudios culturales: dos paradigmas. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (29-49). Popayán: Enviñón. (Obra original publicada en 1980).
- HALL, S. (2010c). Estudios culturales y sus legados teóricos. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (51-71). Popayán: Enviñón. (Obra original publicada en 1992).
- HALL, S. (2010d). Sobre posmodernismo y articulación. En E. Restrepo, C. Walsh y V. Vich (Eds.), *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales* (75-93). Popayán: Enviñón. (Obra original publicada en 1986).
- HAUBRICH, M. (2006, 27 de noviembre). Aquel noviembre de 1976. *El País*. Recuperado el 20 de septiembre del 2015 de: http://elpais.com/diario/2006/11/27/agenda/1164582006_850215.html
- HENNEBELLE, G. (Dir.) (1976, marzo-abril). Cinéma militant. *Cinéma d'Aujourd'hui*, 5-6.

HEREDERO, C. F. (1978, enero). IX Semana Internacional de Cine de Autor de Benalmádena. *Cinema 2002*, 35, 24-30.

HERNÁNDEZ, J. L. Y RUIZ, E. (1978). *Historia de los cine clubs en España*. Madrid: Ministerio de Cultura

HERNÁNDEZ, M. (1976a). *El aparato cinematográfico español*. Madrid: Akal.

HERNÁNDEZ, M. (1976b, enero). Un posible cine alternativo. *Cinema 2002*, 11, 44-45.

HERNÁNDEZ, M. Y REVUELTA, M. (1976). *Treinta años de cine al alcance de todos los españoles*. Bilbao: Zero.

HERNÁNDEZ, R. (2008). *Pere Portabella. Hacia una política del relato cinematográfico*. Madrid: Errata Naturae.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. Y PÉREZ RUBIO, P. (1996). El cine se interroga a sí mismo: cortometraje experimental, de vanguardia y underground. En P. Medina, L. M. González y J. Martín Velázquez (Coords.), *Historia del cortometraje español* (pp. 220-255). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. Y PÉREZ RUBIO, P. (1998). *Yo filmo que! Antonio Artero en las cenizas de la representación*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza.

HERNÁNDEZ RUIZ, J. Y PÉREZ RUBIO, P. (2004). *Voces en la niebla. El cine durante la transición española (1973-1982)*. Barcelona: Paidós.

HERRERA NAVARRO, J. (2000). El 'Anti-viaje' de Buñuel a las Hurdes. En *Luis Buñuel. El ojo de la libertad* (pp. 227-236). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

HERREROS, R. (1974a, 26 de enero). Acerca del cine español. *Destino*, 1895, 39-40.

HERREROS, R. (1974b, 25 de mayo). Las publicaciones de Cine-Club de Ingenieros. *Destino*, 1912, 55.

HERREROS, R. (1974c, 28 de septiembre). Las contradicciones de una Mostra. *Destino*, 1930, 40-41.

HERSCHMANN, M. (2011). Nuevos enfoques para nuevas prácticas socioculturales. En L. A. Albornoz (Comp.), *Poder, medios, cultura. Una mirada crítica desde la economía política de la comunicación* (pp. 177-188). Buenos Aires: Paidós.

HJORT, M. (2010a). Affinitive and milieu-building transnationalism: the Advance Party initiative (pp. 46-66). En D. Iordanova, D. Martin-Jones y B. Vidal (Eds.), *Cinema at the Periphery*. Detroit: Wayne State University Press.

HJORT, M. (2010b). On the Plurality of Cinematic Transnationalism. En N. "urovi\$ová y K. Newman (Eds.), *World Cinemas, Transnational Perspectives* (pp. 12-33). Londres: Routledge y American Film Institute Reader.

HOLLOWS, J. (2005). Feminismo, estudios culturales y cultura popular. *Lectora*, 11, 15-25. (Fragmentos de una obra original publicada en 2000).

HOMENAGE A MIGUEL HERNÁNDEZ [sic] (1976, 29 de noviembre a 5 de diciembre). *Mundo Obrero*, p. VII.

HOPEWELL, J. (1989). *El cine español después de Franco*. Madrid: El Arquero.

HORKHEIMER, M. Y ADORNO, T. W. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos* (3ª ed.). Madrid: Trotta. (Obra original publicada en 1944, su edición revisada es de 1947).

HOTAIT SALAS, L. (2013). *Ante el dolor. Cine de autor en el Líbano. 1970-2006*. (Tesis doctoral). Universidad Carlos III. Madrid. Recuperada el 30 de octubre de 2015: <http://bit.ly/1ZBO6KF>

¡¡HOY ESTRENO!! (1977, 23 de diciembre). *ABC*, p. 11.

HUERTA FLORIANO, M. A. Y PÉREZ MORÁN, E. (Eds.). (2012). *El 'cine de barrio' tardofranquista. Reflejo de una sociedad*. Madrid: Biblioteca Nueva.

HUESO, A. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Barcelona: Ariel.

HUTCHEON, L. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York y Londres: Methuen.

IBÁRRURI, D. (1962, mayo). Asturias la heroica, marca el camino. *Mundo Obrero*, p. 3.

IGLESIAS, M. A. (1974, 10 de enero). Tratamos de desmitificar la obra de arte y crear una verdadera contracultura. *Informaciones*, p. 12.

IMBERT, G. (1986). El discurso de la representación. En G. Imbert y J. Vidal-Beneyto (Coords.), *El País o la referencia dominante* (pp. 25-52). Barcelona: Mitre.

IMBERT, G. (1990). *Los discursos del cambio. Imágenes e imaginarios sociales en la España de la transición (1976-1982)*. Madrid: Akal.

IVENS, J. (1976, marzo-abril). Les trois yeux du cinéaste militant. *Cinéma d'Aujourd'hui*, 5-6, pp. 9-10.

IZCARAY, J. (1977, 11 al 17 de abril). Una bella película popular. *Mundo Obrero*, p. 6.

JACKSON, M. A. (1973). Film As a Source Material: Some Preliminary Notes Toward a Methodology. *Journal of Interdisciplinary History*, 4 (1), 73-80.

JACKSON, M. A. (1983). El historiador y el cine. En J. Romaguera y E. Riambau (Eds.), *La historia y el cine* (pp. 13-39). Barcelona: Fontanamara. (Obra original publicada en 1974).

- JARQUE, V. (2009). Cinco textos de Kracauer. *Archivos de la filmoteca*, 62, 143-147.
- JAMES, D. E. (1989). *Allegories of Cinema: American Film in the Sixties*. Princeton: Princeton University Press.
- JAMES, D. E. (2005). *The Most Typical Avant-Garde. History and Geography of Minor Cinemas in Los Angeles*. Berkeley y Los Angeles: University of California Press.
- JOHNSON, R. (1986-1987). What is Cultural Studies Anyway?. *Social Text*, 16, 38-80.
- JOHNSON ET. AL (2004). *The practice of cultural studies*. Londres: SAGE.
- JOHNSON, T. Y MILLER, M. A. (2009). Umbracle. En *The Christopher Lee Filmography. All Theatrical Releases, 1948-2003* (219-220). Jefferson: McFarland. (Obra original publicada en 2004).
- JOHNSTON, C. (2013). Women's Cinema as Counter Cinema. En P. Bauer y D. Kidner (Eds.), *Working Together: Notes on British Film Collectives in the 1970s* (90-97). Southend-on-Sea: Focal Point Gallery. (Obra original publicada en 1973).
- JORDÁ, J. (1992). Numax presenta... y otras cosas. *Nosferatu. Revista de cine*, 9, 56-59.
- JULIÁ, S. (2002, 15 de junio). Echar al olvido. *El País*. Recuperado el 25 de octubre de 2015 de: http://elpais.com/diario/2002/06/15/espana/1024092029_850215.html
- JULIÁ, S. (2007). Tiempo de luchar, aprender y pactar. En M. Ortuño et al. (Coords.), *Tiempo de transición (1975-1982)* (pp. 21-45). Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- JULIÁ, S. (2010). Cosas que de la transición se cuentan. *Ayer*, 79, 279-319.
- JUNTA DEMOCRÁTICA DE ESPAÑA (1974, 31 de julio). Declaración al pueblo español. *Mundo Obrero*, pp.1-3.
- KAES, A. (2009). *Shell shock cinema: Weimar culture and the wounds of war*. Princeton: Princeton University Press.
- KAPLAN, E. A. (2000). Introduction. En E. A. Kaplan (Ed.). *Feminism and film* (pp. 1-16). Oxford: Oxford University Press.
- KNIGHT, J., Y THOMAS, P. (2011). *Reaching Audiences. Distribution and Promotion of Alternative Moving Image*. Bristol: Intellect.
- KRACAUER, S. (1985). *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1947).
- L'ASSEMBLEA DE MONTSERRAT (1970, diciembre). *Treball*, 325, 2.

LA ASAMBLEA DE CATALUÑA: UNA GRAN CONTRIBUCIÓN A LA CONCLUSIÓN DE UNA ALTERNATIVA DEMOCRÁTICA PARA TODA ESPAÑA (1971, 26 de noviembre). *Mundo Obrero*, pp. 1-2.

LA OCA (1970, 22 de enero). Underground. *Nuevo Fotogramas*, 1110, p. 29.

LA PRIMERA HUELGA EN LA TELEVISIÓN (1971, 17 de abril). *Mundo Obrero*, p. 5.

LA SOLUCIÓN: ALTERNATIVA DEMOCRÁTICA (1974, 13 de febrero). *Mundo Obrero*, pp. 1-3.

LABANYI, J. (Ed.) (2002). *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*. Oxford: Oxford University Press.

LABANYI, J. (2007). ¿Estudios culturales o historia cultural? *Ínsula*, 725, 15-18.

LABANYI, J., Y PAVLOVIĆ, T. (Ed.) (2013). *A Companion to Spanish Cinema*. Malden: Wiley-Blackwell.

LABANYI, J., Y ZUNZUNEGUI, S. (2009). Lo popular en el cine durante el franquismo. En P. G. Romero (Ed.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. V, pp. 83-103). Granada: Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIA.

LABRADOR, G. (2009). *Letras arrebatadas. Poesía y química en la Transición española*. Madrid: Devenir Ensayo.

LAGNY, M. (1997). *Cine e historia: Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Barcelona: Bosch (Obra original publicada en 1992).

LAGNY, M. (2009). O cinema como fonte de história. En J. Nóvoa, S. B. Fressato, y K. Feigelson (Orgs.), *Cinematógrafo. Um Olhar sobre a história* (pp. 99-132). São Paulo: Edufba, Editora UNESP.

LARA, F. (1976, 14 de febrero). Una voz hacia la libertad. *Triunfo*, 681, 26-27.

LATORRE IZQUIERDO, J., MARTÍNEZ ILLÁN, A., LLANO SÁNCHEZ, R. (2010). Recepción de cine soviético en España: una historia entre guerras, censuras y aperturas. *Anagramas*, 17, pp. 93-106.

LATOUR, B. (1990). Technology is Society Made Durable. *The Sociological Review*, 38 (1), 103-131.

LÁZARO REBOLL, A., Y WILLIS, A. (Ed.) (2004). *Spanish Popular Cinema*. Manchester: Manchester University Press.

LEDESMA, E. (2014). Helena Lumbreras. *Field for Men* (1973): Midway between Latin American Third Cinema and the Barcelona School. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 11 (3), 271-288.

LEDO, R. (2006). CCV-CineClube Carlos Varela. En U. Permuy y A. Doñate (Coords.), *Entrecruzar: itinerarios icónicos de ida e volta* (pp. 74-81). Santiago de Compostela: CGAC.

LEDO ANDIÓN, M. (2012). Galicia en V.O. El cine militante y el lugar de Llorenç Soler en la construcción del cine gallego contemporáneo. En M. Francés (Coord.), *La mirada comprometida* (pp. 183-198). Madrid: Biblioteca Nueva.

LEFEBVRE, H. (2002). *Critique of Everyday Life. Volume II. Foundations for a Sociology of Everyday*. Londres: Verso. (Obra original publicada en 1961).

LES JEUNES CINÉASTES ESPAGNOLS TIENNENT UNE "ASSEMBLÉE LIBRE" (1967, 15 de noviembre). *Le Monde*. Recuperado el 15 de julio del 2015 de: <http://bit.ly/1OYZQ26>

¡LIBERTAD PARA CAMACHO Y SUS COMPAÑEROS! (1973, 1 de marzo). *Mundo Obrero*, p. I.

LINARES, A. (1976). *El cine militante*. Madrid: Miguel Castellote.

LINARES, A. (1996). Cine y clandestinidad en España. En P. Medina, L. M. González y J. Martín Velázquez (Coords.), *Historia del cortometraje español* (pp. 209-217). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

LINZ, J. Y STEPAN, A. (1996). *Problems of Democratic Transition and Consolidation: Southern Europe, South America, and Post-Communist Europe*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

LIOGIER, H. (2005). El escándalo de 'Mourir à Madrid': una 'película ofensiva para España'. *Archivos de la filmoteca*, 51, 111-125

LISA, M. (2014). 'El campo para el hombre (1975). Rico cine pobre'. *Docma. Asociación de cine documental*. Recuperado el 6 de noviembre de 2015: <http://docma.es/textos/el-campo-para-el-hombre-1975>

LLEGAREMOS A LA RUPTURA DEMOCRÁTICA (1976, 20 al 26 de diciembre). *Mundo Obrero*, p.1 y pp. 4-9.

LLINÁS, F. (1980, enero). ...Y una apostilla. *Contracampo*, 8, 9.

LLINÁS, F (Ed.) (1986). *Cortometraje independiente español. 1969-1975*. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.

LLINÁS, F. (1996). El cortometraje en los años 60 y 70. En P. Medina, L. M. González y J. Martín Velázquez (Coords.), *Historia del cortometraje español* (pp. 163-166). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

LLINÁS, F. (2007). Benalmádena. Año II. En J. Diamante, *Cine, cultura, libertad: contra las sombras y el silencio* (pp. 72-76). Sevilla: Junta de Andalucía. Consejería de Cultura. (Obra original publicada en 1970).

LLINÁS, F., PÉREZ PERUCHA, J. Y TÉLLEZ, J. L. (1980, enero). ...Y una apostilla. *Contracampo*, 8, 9.

LOBATO BLANCO, L. A. (1998). *Dos décadas del movimiento cultural y universitario en Asturias (1959-1976)*. Gijón: Trea.

LÓPEZ, A. (2013, 25 de marzo). La redada del cine California y los Super-8 perdidos. Recuperado el 20 de julio del 2015 de: <http://ivanzuluetta.net/articulos-proprios/la-redada-del-cine-california>

LÓPEZ ARNAL, S. (2009). *Tal como éramos*. Recuperado el 15 de julio del 2015 de: www.rebelion.org/noticia.php?id=88922

LÓPEZ ARNAL, S. (2015, 6 de julio). Entrevista a Eugenio del Río sobre la historia del Movimiento Comunista (I): “La irrupción de la última generación antifranquista en la primera mitad de los setenta fue un auténtico acontecimiento”. Recuperado el 15 de julio del 2015 de: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=200750>

LÓPEZ CLEMENTE, J. (1969). Introducción al underground (VI). *Film Ideal*, 217-218-219, 73-79.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, M. T. (2007). *Relaciones de género y medios de comunicación comunistas: Gaceta y Mundo Obrero (1970-1982)*. (Tesis doctoral). Universidad de Salamanca. Salamanca. Recuperada el 1 de noviembre de 2015: <http://gredos.usal.es/jspui/handle/10366/21681>

LÓPEZ RAIMUNDO, G. (2010). *Para la historia del PSUC. La salida a la superficie y la conquista de la democracia* [Adobe Digital Editions]. Barcelona: Península. Recuperado el 20 de agosto de 2015: <http://www.casadellibro.com/libro-para-la-historia-del-psuc/9788483077191/1068949>

LOS ASESINOS VACIARON SUS CARGADORES SOBRE DOS POLICÍAS ARMADOS (1977, 29 de enero). *El País*. Recuperado el 16 de octubre de 2015 de: http://elpais.com/diario/1977/01/29/espana/223340437_850215.html

LOS CINECLUBS (23 de abril de 1970). *La Vanguardia Española*, p. 53.

LOS COMANDOS DE... LA POLICÍA (1971, 26 de noviembre). *Mundo Obrero*, p. 6.

LOS ESPAÑOLES Y EL CINE (1976). *Revista Española de Opinión Pública*, 45, 231-257.

LOSADA, M. (2012). Pere Portabella's Umbracle and the Francoist crusade narrative. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 13 (4), 339-354.

LOZANO AGUILAR, A. Y PÉREZ PERUCHA, J. (2005). *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)*. Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

M.P. (1970, mayo). La poesía entre el poble. *Treball*, 319, 1.

MADUREZ Y CRISIS (1971, 3 de septiembre). *ABC*, p. 1.

MAINER, J. C. Y JULIÁ, S. (2000). *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*. Madrid: Alianza.

MALTBY, R. (2011). New Cinema Histories. En R. Maltby, D. Biltereyst, y P. Meers (Eds.), *Explorations in New Cinema History Approaches and Case Studies* (pp. 3-40). Oxford: Wiley-Blackwell.

MALVIDO, P. (2004). *Nosotros los malditos*. Barcelona: Anagrama.

MANIFIESTO POR UN CINE MILITANTE (ESTADOS GENERALES DEL CINEMA FRANCÉS) (1988). En J. Pérez Perucha (Coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68* (pp. 255-256). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana. (Obra original publicada en 1969).

MANIPULACIÓN TELEVISIVA (1976, 16 de junio). *Mundo Obrero*, p. 8.

MANRESA, L. (2006a). Filmografía. *Nosferatu. Revista de Cine*, 52, 80-83.

MANRESA, L. (2006b). *Joaquim Jordà. Una mirada lliure*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.

MANZANO, A. Y BAVIANO, J. M. (1977, 14 de junio). Trescientas mil personas la fiesta del PCE. *El País*. Recuperado el 19 de octubre de 2015: http://elpais.com/diario/1977/06/14/espana/235087241_850215.html

MAQUA, J. (1980a, enero). Una carta abierta...*Contracampo*, 8, 9.

MAQUA, J. (1980b, febrero). Respuesta a una apostilla. *Contracampo*, 9, 10-11.

MAQUA, J. Y PÉREZ PERUCHA, J. (2006). Viviendo sobre los sueños de los demás. Entrevista a Juan Diego. En J. L. Castro de Paz y J. Pérez Perucha (Dir.), *Picas en Flandes: el cinema de Juan Diego* (pp. 143-162). Ourense: Festival de Cine Internacional de Ourense.

MARAGALL MIRA, P. (2004). A modo de epílogo: Pau Malvido visto por su hermano Pere Maragall Mira. En *Nosotros los malditos* (pp. 127-136). Barcelona: Anagrama.

MARIE, L. (2000). *The French Communist Party and French Cinema. 1944-1999*. (Tesis doctoral). University of Warwick. Coventry. Recuperada el 29 de octubre de 2015 de: <http://wrap.warwick.ac.uk/3061/>

MARSH, S. (2010). The legacies of Pere Portabella: Between Heritage and Inheritance. *Hispanic Review*, 78 (4), 551-567.

MARSHALL, B. (2010). New Spaces of Empire: Quebec Cinema's Centers and Peripheries. En D. Iordanova, D. Martin-Jones y B. Vidal (Eds.), *Cinema at the Periphery* (119-134). Detroit: Wayne State University.

MARSET, P. (2012, 18 de noviembre). 75 años de Nuestra Bandera. *Mundo Obrero*. Recuperado el 15 de julio del 2015 de: <http://www.mundoobrero.es/pl.php?id=2169>

MARTÍ ROM, J. M. (1972, marzo). 'Contactos' de Paulino Viota. *Dirigido por!*, 21, 35.

MARTÍ ROM, J. M. (1976, abril). IV Xornadas do cine Ourense. *Cinema 2002*, 14, 67-70.

MARTÍ ROM, J. M. (1977, febrero). Colectivo de Cine de Clase (C.C.C.). *Cinema 2002*, 24, 68-70.

MARTÍ ROM, J. M. (1978a, abril). Breve historia acerca del cine marginal (cines independiente, underground, militante, alternativo) en el contexto catalán. *Cinema 2002*, 38, 56-60.

MARTÍ ROM, J. M. (1978b, abril). Grup de Producció. *Cinema 2002*, 38, 64-65.

MARTÍ ROM, J. M. (1978c, abril). Institut del Cinema Català. *Cinema 2002*, 38, 72-75.

MARTÍ ROM, J. M. (1979a, febrero-marzo). El cine marginal i la crítica cinematogràfica. *Full de cinema*, 3, 14-15. Recuperado el 15 de octubre de 2015 de: http://www.martirom.cat/uploads/noticias/10_Textos_FdC_pdf.pdf

MARTÍ ROM, J. M. (1979b mayo). Noticiari de Barcelona. *Cinema 2002*, 51, 55-57.

MARTÍ ROM, J. M. (1979c, junio-julio). Assaig per una valoració cinematogràfica del cinema marginal, *Full de cinema*, 5. Recuperado el 15 de octubre de 2015 de: http://www.martirom.cat/uploads/noticias/10_Textos_FdC_pdf.pdf

MARTÍ ROM, J. M. (1980a). De Franco a Juan Carlos. *CinemAction*, 10-11, 161-168.

MARTÍ ROM, J. M. (1980b, marzo-abril). La crisis del cine marginal. *Cinema 2002*, 61-62, 101-107.

MARTÍ ROM, J. M. (1982, diciembre). La central del Curt una peculiar experiencia: fin de una etapa. *Dirigido por...*, 99, 14-15.

MARTÍ ROM, J. M. (1983). El cine español después de Franco (1975-1980): De la politización al desencanto. En J. Romaguera y E. Rimbau (Eds.), *La historia y el cine* (pp. 137-159). Barcelona: Fontanamara (Obra original publicada en 1981).

MARTÍ ROM, J. M. (1994). La central del Curt (1974-1982): Una experiència alternativa. En *Central del Curt. Cooperativa de Cinema Alternatiu* (pp. 5-38). Barcelona: No indica editor.

MARTIN, M. (1973, diciembre). Mannheim. *Écran*, 20, 34-35.

MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

MARTÍN-BARBERO, J. (1997). Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera. *Dissens*, 3. Recuperado el 15 de julio de 2015 de: <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev33.html>

MARTIN-JONES, D. (2008). Minor cinemas. En D. Sutton y D. Martin-Jones, *Deleuze Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts* (pp. 51-64). Londres: I. B. Tauris.

MARTIN-MÁRQUEZ, S. (de próxima publicación). Propaganda fracasada, militancia minada: África y el cine documental hegemónico y disidente durante el régimen de Franco. En C. Tschilschke y J. H. Witthaus (Eds.), *El otro colonialismo. España y África entre imaginación e historia*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

MARTÍNEZ, G. (2012a). El concepto CT. En G. Martínez (Coord.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* (pp. 13-23). Barcelona: Random House Mondadori.

MARTÍNEZ, G. (2012b). Presentación. En G. Martínez (Coord.), *CT o la cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* (pp. 11-12). Barcelona: Random House Mondadori.

MARTÍNEZ-BRETÓN, J. A. (2003). La Escuela de Barcelona. De su contexto histórico. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 163-173). Valencia: IVAC.

MARTÍNEZ TORRES, A. (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro.

MARTOS, E. (2005). *La pareja feliz. Baca i Garriga: La animación como un juego*. Madrid: Consejería de Cultura y Deportes de la Comunidad de Madrid.

MARZAL, J., Y SOLER CAMPILLO, M. (2014). Contemporary Spanish Animated Films: Between the Temptation of the Mainstream and the Consolidation of a National Cinema. *Hispanic Research Journal*, 15 (1), 88-99.

MARZO, J. L. (1993). *La Vanguardia del poder. El poder de la Vanguardia*. Recuperado el 2 de diciembre de 2015 de: http://www.soymenos.net/Gonzalez_Robles.pdf

MARZO, J. L. (2012, 16 de enero). Manuel Fraga y el arte: su legado. Recuperado el 7 de julio de 2015 de: <https://soymenos.wordpress.com/2012/01/16/manuel-fraga-y-el-arte-su-legado>

MATO, D. (2003). Estudios y otras prácticas latinoamericanas en cultura y poder: crítica de la idea de 'estudios culturales latinoamericanos' y propuestas para la visibilización de un campo más amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido. En C. Walsh (Ed.), *Estudios culturales latinoamericanos. Retos y sobre la región andina* (pp. 73-111). Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.

MATTELART, A. (2011). Estudiar comportamientos, consumos, hábitos y prácticas culturales. En L. A. Albornoz (Comp.), *Poder, medios, cultura. Una mirada crítica desde la economía política de la comunicación* (pp. 157-176). Buenos Aires: Paidós.

MATTELART, A. (2013). Por una mirada-mundo. Conversaciones con Michel Sénécal. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera. (Obra original publicada en 2010).

MATTELART, A. Y NEVEU, E. (2004). *Introducción a los estudios culturales*. Barcelona: Paidós Ibérica. (Obra original publicada en 2003).

MCHUGH, K. (2005). Giving 'Minor' Pasts a Future. Narrating History in Transnational Cinematic Autobiography (pp. 155-177). En F. Lionnet y S. Shih (Eds.), *Minor Transnationalism*. Durham: Duke University Press.

MEDINA, P., GONZÁLEZ L. M., Y MARTÍN VELÁZQUEZ, J. (Coords.) (1996). *Historia del cortometraje español*. Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

MELERO, A. (2010). *Placeres ocultos. Gays y lesbianas en el cine español de la transición*. Madrid: Notorious.

MELERO, A. (2011). Armas para una narrativa del sexo. Transgresión y 'Cine S'. En M. Palacio (Ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)* (pp.126-144). Madrid. Biblioteca Nueva.

MESA, R. (Ed.) (2006). *Jaraneros y alborotadores. Documentos sobre los sucesos estudiantiles de febrero de 1956 en la Universidad Complutense de Madrid*. Madrid: Editorial Complutense.

MESTMAN, M. (2004). *El cine político argentino: 1968-1976. De La hora de los hornos al exilio*. (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.

MESTMAN, M. (2008). Raros e inéditos del Grupo Cine Liberación. *Sociedad*, 27. Recuperado de: <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/m/mestman.php#articulos>

MESTMAN, M. (2009). La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo de Cine Liberación. En S. Sel (Comp.), *La comunicación mediatizada: Hegemonías, alternativas, soberanías* (pp. 123-137). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

MESTMAN, M. (2013-2014a, verano). Editorial. *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 3, 9-15.

MESTMAN, M. (2013-2014b, verano). Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974. *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 3, 19-73.

MIGUELEFE (1977, 14 al 30 de octubre). El cine alternatiu. Un camí de llibertat. *Treball*, 500, p. 13.

MIR GARCÍA, J. (2011). Salir de los márgenes sin cambiar de ideas. Pensamiento radical, contracultural, y libertario de la Transición española. *Ayer*, 81 (1), 83-108.

MIR GARCÍA, J. (2013). *Análisis de las principales ideas sobre la noción de ruptura difundidas en España durante la transición. Simientes para utopías realizables en el mundo actual*. (Tesis doctoral). Universitat Pompeu Fabra. Barcelona. Recuperada el 15 de julio de 2015 de: <http://www.tdx.cat/handle/10803/134765>

MIRA, A. (2011). Nuevas perspectivas, nuevas cartografías. *Secuencias*, 34, 13-31.

MIRET JORBA, R. (1975, septiembre). Antoni Padrós al otro lado del espejo. *Dirigido por...*, 26, 26-30.

MIRET JORBA, R. (1976, noviembre). El último film de Antoni Padrós. *Dirigido por...*, 38, 17-19.

MIRÓ, P. (1988). Diez años de cine español. S. Amell y S. García Castañeda (Eds), *La cultura española el postfranquismo. Diez años de cine, cultura y literatura (1975-1985)* (pp. 27-32). Madrid: Playor.

MOLINERO, C. E YSÀS, P. (2007). El partido del antifranquismo (1956-1977). En M. Bueno, J. Hinojosa y C. García (Coords.), *Historia del P.C.E. I Congreso 1920-1977* (Vol II, pp. 13-32). Madrid: Fundación de Investigadores Marxistas.

MOLINERO, C. E YSÀS, P (2010). *Els anys del PSUC. El partit de l'antifranquisme (1956-1981)*. Barcelona: Avenç.

MONTERDE, J. E. (1993). *Veinte años de cine español. Un cine bajo la paradoja*. Barcelona: Paidós.

MONTERDE, J. E. (2003a). Introducción. En los límites de lo posible. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 11-14). Valencia: IVAC.

MONTERDE, J. E. (2003b). La recepción del 'nuevo cine'. El contexto crítico del NCE. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 69-78). Valencia: IVAC.

MONTERDE, J. E. (2005). El tabú en el cine del franquismo, la transición y la democracia. En V. Domínguez (Ed.), *Tabú. La sombra de lo prohibido, innombrable y contaminante* (pp. 263-273). Madrid: Festival Internacional de Cine de Gijón, EdiUno, Ocho y Medio.

MORÁN, G. (1986). *Miseria y grandeza del Partido Comunista de España 1939-1985*. Barcelona: Editorial Planeta.

MORENO, J. (2015, julio). La Delegación Exterior de CCOO. *Fundación 1 de mayo. Estudios*, 93. Recuperado el 11 de septiembre del 2015 de:
http://www.1mayo.ccoo.es/nova/NNws_ShwNewDup?codigo=4769&cod_primaria=1168&cod_secundaria=1168#.VfPmzoU283g

MORLEY, D. (1980). *The 'Nationwide' Audience: Structure and Decoding*. Londres: British Film Institute.

MULVEY, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. En B. Wallis, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Akal: Madrid (Obra original publicada en 1975).

MULVEY, L. (2004). Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" inspired by *Duel the Sun* (King Vidor, 1946). En P. Simpson, A. Utterson y K. J. Shepherdson (Ed.), *Film Theory. Critical Concepts in Media and Cultural Studies* (pp. 68-77). Londres: Routledge. (Obra original publicada en 1981).

MUÑOZ MOLINA, A. (2010, 7 de marzo). Nacido para el luto. *El País*. Recuperado el 15 de septiembre de 2015 de: http://elpais.com/diario/2010/03/07/eps/1267946813_850215.html

MUÑOZ SUAY, R. (2006). S.O.S. En J. Nieto Ferrando y J. M. Company Ramón (Coords.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años de las 'Conversaciones de Salamanca'* (pp. 385-386). Valencia: IVAC. (Obra original publicada en 1967).

MURIEL, F. (1977, 9 al 15 de mayor). Un nuevo cine popular. *Mundo Obrero*, p. 13.

NAFICY, H. (2001). *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

NAFICY, H. (2002). Cinema in Exile and the Diaspora. Film production and film reception in the cultural 'interstice'. *Springerlin*. Recuperado el 29 de octubre de 2015 de: http://www.springerlin.at/dyn/heft_text.php?textid=881&lang=en

NAVARRO, V. (2000, 17 de octubre). La transición no fue modélica. *El País*. Recuperado el 23 de octubre de 2015: http://elpais.com/diario/2000/10/17/opinion/971733611_850215.html

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1991).

NIETO, F. (2008). La constitución de la organización comunista de los intelectuales, Madrid, 1953-1954. *Espacio, Tiempo y Forma*, serie V, 20, 229-247.

NIETO, F. (2014). *La aventura comunista de Jorge Semprún*. Barcelona: Tusquets.

NIETO FERRANDO, F. Y COMPANY RAMÓN, J. M. (Coords.). *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las 'Conversaciones de Salamanca'*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

NOGALES CÁRDENAS, P. Y SUÁREZ FERNÁNDEZ, J. C. (2010). Evolución histórica y temática del cine doméstico español. Cuevas Álvarez, E. (Ed.), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (pp. 89-107). Madrid: Ocho y Medio y Ayuntamiento de Madrid.

NOGUEIRA, X. (2004). As temáticas. En *Libro branco de cinematografía e artes visuais en Galicia*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

NOTES PER UN CINEMA AL SERVEI DE LA LLUITA DE LES CLASSES POPULARS (1973). Recuperado el 20 de septiembre de 2015 de: <http://www.martirom.cat/cat/home>

NUESTRAS SESIONES (1972, noviembre). *Peeping Tom*, 5, 10.

'NUEVA' CENSURA (1975). *Mundo Obrero*, p. VIII.

NÚÑEZ DOMÍNGUEZ, T., SILVA ORTEGA, M. Y VERA BALANZA, M^a. T. (2012). *Directoras de cine español: ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Sevilla: Secretariado de

Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Fundación Audiovisual de Andalucía y RTVA.

O. M. (1976, 25 de mayo). Circuitos alternativos. *Tele-expres*. Recuperado el 15 de noviembre de 2015 de: http://www.martirom.cat/uploads/noticias/10_Tele_expres_p.pdf

O'HARA, F. (Com.) (1960). *New Spanish Painting and Sculpture*. Nueva York: The Museum of Modern Art.

OLIVER OLMO, P. (2009). Los iniciadores del movimiento de objetores de conciencia (1971-1977). En Ortiz Heras, M. (Coord.), *Culturas políticas del nacionalismo español. Del franquismo a la transición* (pp. 219-243). Madrid: La Catarata.

ODIN, R. (1998). Historia de los paradigmas. La teoría del cine revisada. *Archivos de la filmoteca*, 28, 80-99.

ORDOVÁS, J. (1977). *¿De qué va el Rollo?* Madrid: La Piqueta.

PAGÁN, A. (2006). Residuos experimentales de *Arrebato*. Recuperado el 20 de noviembre de 2015 de: <http://albertepagan.eu/cinema/teoria-e-critica/ivan-zulueta/>

PALACIO, M. (1987). Un acercamiento al vídeo de creación en España. *Telos*, 9, 110-120.

PALACIO, M. (1995a). La noción de espectador en el cine contemporáneo. En M. Palacio y S. Zunzunegui (Coords.), *El cine en la era audiovisual. Historia General del Cine* (Vol. XII, pp. 69-100). Madrid: Cátedra.

PALACIO, M. (1995b). Mercator Video. En E. Bonet (Com.), *Señales de vídeo* (pp. 193-215). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

PALACIO, M. (1997). Shirley Temple Story. En J. Pérez Perucha (Ed.), *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra* (pp. 758-760). Madrid: Cátedra, Filmoteca Española

PALACIO, M. (1998a). El público de los orígenes del cine. En J. Talens y S. Zunzunegui (Coords.), *Orígenes del cine. Historia General del Cine* (Vol. I, pp. 219-239). Madrid: Cátedra.

PALACIO, M. (1998b). Yo creo que... En J. Pérez Perucha, *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra* (732-735). Madrid: Cátedra.

PALACIO, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Madrid: Gedisa.

PALACIO, M. (2005). Lluvia fina. Contingencias preliminares de la recepción. El caso del festival de cine de San Sebastián. En J. Pérez Perucha (Ed.), *El espíritu de la colmena* (pp. 193-215). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

PALACIO, M. (2006). Cineclubs y cinefilia: Afinidades electivas. En J. Nieto Ferrando y J. M. Company Ramón (Coords.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años después de las 'Conversaciones de Salamanca'* (pp. 109-118). Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

PALACIO, M. (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar*, XV (29), 69-73.

PALACIO, M. (Ed.). (2011). *El cine y la transición política en España*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PALACIO, M. (2012). *La televisión durante la Transición española*. Madrid: Cátedra.

PALACIO, M. (Ed.) (2013). *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia*. Madrid: Biblioteca Nueva.

PALACIO, M. Y FERNÁNDEZ LABAYEN, M. (2013). Times of transition in Hispanic cinemas. *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, 10 (2), 127-135.

PALACIO, M. Y TÜRSCHMANN, J. (2013). *Transnational cinema in Europe*. Viena, Berlín y Münster: Lit.

PARCERISAS, P. (2001). El cine de Pere Portabella y la subversión de la mirada. La conjunción Brossa-Santos-Portabella. En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (pp. 75-93). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

PARCERISAS, P. (2007). *Conceptualismos (s). Poéticos, políticos y periféricos. En torno al arte conceptual en España, 1964-1980*. Madrid: Akal.

PANOFSKY, E. (2000). El estilo y el medio en la imagen cinematográfica. *Archivos de la filmoteca*, 35, 159-177. (Obra original publicada en 1947).

PARDO, J. L. (2002). Espectros del 68. En G. Debord, *La sociedad del espectáculo* (2ª ed.) (9-31). Valencia: Pre-Textos. (Obra original publicada en 1999).

PARÉS, L. E. (2011). *Notes sur l'émigration. Apunts per a una pel·lícula invisible*. Barcelona: Sala d'Art Jove de la Generalitat de Catalunya.

PARLAMENTO VASCO (2008). *Resolución sobre los hechos ocurridos en Vitoria-Gasteiz que terminaron con la muerte de cinco trabajadores por disparos de la policía armada*. Vitoria-Gasteiz: Parlamento Vasco. Recuperado el 20 de noviembre de 2015 de: http://www.martxoak3.org/docs/martxoak_3_pv.pdf

PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA (1969, 2 de septiembre). Un pacto por la libertad que ponga en manos el poder de decisión, *Mundo Obrero*, p. 1.

PARTIDO COMUNISTA DE ESPAÑA (1972, 4º trimestre). Resolución política. *Nuestra bandera*, 68, 5-14.

PATÍÑO, R. (1972, segundo y tercer trimestre). Tres Notas. *Tropos*, 3-4, extraordinario, p. 166.

PASAMAR, G. (2014). La historia en las aguas de la memoria. En G. Pasamar (Ed.), *Ha estallado la memoria. Las huellas de la Guerra Civil en la Transición a la Democracia* (pp. 9-19). Madrid: Biblioteca Nueva.

P.C. DE EUZKADI (1976, 11 de marzo). *Mundo Obrero*, p. 6.

PECOURT, J. (2008). *Los intelectuales y la transición política. Un estudio de campo de las revistas políticas en España*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

PEÑA ARDID, C. (2013). La crítica feminista. La crítica de cine en *Vindicación feminista* (1976-1979), un ejercicio de autoridad intelectual. B. Zecchi (Coord.), *Gynocine. Teoría y género, filmografía y praxis cinematográfica* (pp. 23-44). Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza y University of Massachusetts Amherst.

PEÑALVA, L. (1975, 3ª semana de octubre). En la picota. *Mundo Obrero*, p. 2.

PEREDA, R. M. (1976, 15 de mayo). Los problemas del otro cine. 'Lock-Out', por fin, en la filmoteca. *El País*. Recuperada el 8 de diciembre del 2015 de: http://elpais.com/diario/1976/05/15/cultura/200959209_850215.html

PÉREZ ESTREMER, M. (1971). Prólogo. En *Problemas del nuevo cine* (pp. 9-39). Madrid: Alianza Editorial.

PÉREZ MERINERO, C. Y PÉREZ MERINERO, D. (1973). *Cine español: Algunos materiales por derribo*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.

PÉREZ MERINERO, C. Y PÉREZ MERINERO, D. (1975a). *Cine y control*. Madrid: Castellote.

PÉREZ MERINERO, C. Y PÉREZ MERINERO, D. (1975b). *Del cinema como arma de clase. Antología de nuestro cinema. 1932-1935*. Valencia: Fernando Torres.

PÉREZ MERINERO, C. Y PÉREZ MERINO, D. (1976). *Cine español; una reinterpretación. Hay cosas que ya va siendo hora de que se sepa*. Barcelona: Anagrama.

PÉREZ PERUCHA, J. (1986). Cortometrajes 1969. El retorno de la ficción (pp. 11-23). En F. Llinás (Ed.), *Cortometraje independiente español. 1969-1975*. Bilbao: Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao.

PÉREZ PERUCHA, J. (1996). El surgimiento de cines nacionales en la periferia industrial. En P. Medina, L. M. González y J. Martín Velázquez (Coords.), *Historia del cortometraje español* (pp. 197-207). Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.

PÉREZ PERUCHA, J. (Ed.) (1998). *Antología crítica del cine español 1906-1995. Flor en la sombra*. Madrid: Cátedra.

PÉREZ PERUCHA, J. (2003). Las Brigadas de la luz. En *Zinebi 45* (pp. 110-111). Bilbao: Zinebi.

PÉREZ PERUCHA, J. (2004). Martí Rom. Extracto de la entrevista realizada por Julio Pérez Perucha. En J. Carrillo e I. Estella Noriega (Eds.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. I, p. 136). Barcelona: Arteleku, Centro José Guerrero, MACBA, UNIA.

PÉREZ PERUCHA, J. (2015). Crónica de un reto. En García López, R. (Coord.), *Paulino Viotá. El orden del laberinto* (pp. 288-303). Santander: Shangrila. (Obra original publicada en 1979).

PÉREZ PERUCHA, J. Y PONCE, V. (1986). Algunas instrucciones para evitar naufragios metodológicos y rastrear la transición democrática en el cine español. *El cine y la transición política* (pp. 34-45). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

PÉREZ RUBIO, P. Y HERNÁNDEZ RUIZ, J. (1997). *Maenza filmado en el campo de batalla*. Zaragoza: Diputación General de Aragón.

PÉREZ RUBIO, P. Y HERNÁNDEZ RUIZ, J. (2011). *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares*. Zaragoza: Institución 'Fernando El Católico'.

PÉREZ SERRANO, J. (2011). Democracia y feminismos: la lucha por la liberación de la mujer en franquismo y la transición. *Regards. Masculin / Féminin en transition. Espagne 1970-1986* (Vol. 17, pp. 11-23). Nanterre: Centre de recherches ibériques et ibéro-américaines.

PÉREZ SERRANO, J. (2015). Estrategias de la izquierda radical en el segundo franquismo y la Transición (1956-1982). En M. C. Chaput y J. Pérez Serrano (Eds.), *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate* (pp. 95-125). Madrid: Biblioteca Nueva.

PERFILES DE DELEGADOS (1978, 20 de abril). *Mundo Obrero*, p. 9.

PERUCHO, J. (1966, mayo). Nuevas expresiones. *Destino*, 1501, 63.

PIQUERAS, J. (1975a). Chapayeff. En C. Pérez Merinero y D. Pérez Merinero, *Del cinema como arma de clase. Antología de nuestro cinema. 1932-1935* (pp. 179-182). Valencia: Fernando Torres. (Obra original publicada en 1935).

PIQUERAS, J. (1975b). Nuestro cine amateur en *Nuestro cinema*. En C. Pérez Merinero y D. Pérez Merinero, *Del cinema como arma de clase. Antología de nuestro cinema. 1932-1935* (pp. 75-77). Valencia: Fernando Torres. (Obra original publicada en 1935).

PLA, N. (1970), '3 de Noviembre: ¿qué fue? ¿qué dió?'. *Nuestra Bandera*, 66, 23-29.

PORTABELLA, P. (1981, noviembre). L'assemblea permanent d'intel·lectuals catalans. *L'avenç*, 43, 40.

PORTABELLA, P. (2001). Presentación de *Vampir-Cuadecuc* en el Museum of Modern Art (MOMA), Nueva York, 1972. En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (pp. 281-284). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA). (Obra original publicada en 1972).

POZUELO (1976, 14 de febrero). Prohibir o no prohibir. *Triunfo*, 681, 9.

PRECIADO, B. (2009). Historia de una palabra: 'queer'. *Parole de queer*, 1, 14-17. Recuperado el 15 de julio de 2015:
https://www.scribd.com/fullscreen/79992238?access_key=key-2l64jqncgcgodxmcd3jr

PRECIADO, B. (2015, 18 de abril). Activismo postporno. *El Cultural*. Recuperado el 15 de julio del 2015 de:
<http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/18/552e788222601da62d8b458c.html>

PRESENTACIÓN (1975, abril). *Asamblea*, 1, 1.

PRESENTACIÓN (1977, diciembre). *Visual*, 1, 3.

PRESTON, P. (2015). *El zorro rojo. La vida de Santiago Carrillo*. Barcelona: Debolsillo. (Obra original publicada en 2013).

PRIETO LÓPEZ, M. (2011). Contra 'Burgos' y contra la burguesía: La Liga Marxista Revolucionaria de Suiza y su compromiso antifranquista. En R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz, L. C. Navarro Pérez, M. Fernández Amador (Coords.), *V congreso Internacional Historia de la Transición en España. Las organizaciones políticas* (pp. 821-840). Almería: Estudios del Tiempo Presente.

PRIETO LÓPEZ, M. (2009). 'El fascismo también nos concierne a nosotros'. Organizaciones y manifestaciones de solidaridad suizas con el antifranquismo español (1970-1976). En R. Quirosa-Cheyrouze y Muñoz y M. Fernández Amador (Coords.), *IV Congreso Internacional Historia de la Transición en España. Sociedad y movimientos sociales* (pp. 1155-1172). Almería: Estudios del Tiempo Presente.

PRIETO SOUTO, X. (2010). *Prácticas fílmicas de transgresión en el contexto del tardofranquismo* (1967-1975): El caso de Antoni Padrós. (Trabajo fin de máster). Universidad Carlos III de Madrid. Madrid.

PRIETO SOUTO, X. (2012a). 'El cambio se está realizando': la práctica fílmica de Antoni Padrós desde los últimos años del franquismo hasta los inicios del cambio democrático. *Archivos de la Filmoteca*. Valencia, 69, 154-167.

PRIETO SOUTO, X. (2012b). Transgresiones fílmicas contra el orden establecido: religión, sexualidad y política en la obra de Antoni Padrós (1968-1976). *Hispanic Research Journal*, 13.3, 264-285.

PRIETO SOUTO, X. (2013a). Reaching Audiences. Distribution and Promotion of Alternative Moving Image. *Secuencias*, 37, 124-126.

PRIETO SOUTO, X. (2013b). Reflexiones sobre los medios audiovisuales en las publicaciones clandestinas del PCE y de las comisiones de trabajadores y trabajadoras del cine y la televisión. *Spanish & Latin American Cinemas*, 10 (2), 181-195.

PRIETO SOUTO, X. (2014a). Lecturas y ausencias. Cines menores y mujer en la España del cambio político. En J.C. Suárez Villegas, R. Lacalle Zalduendo y J. M.

Pérez Tornero (Eds.), *II International Conference Gender and Communication. Libro de Actas* (pp. 404-413). Madrid: Dykinson.

PRIETO SOUTO, X. (2014b). Pere Portabella. Complete Works / Oeuvres Complètes. *Secuencias*, 39, 159-162.

PRIETO SOUTO, X. (2015a). La primera película de Tina: Juventud, género y súper 8 en una ciudad llamada Santander. En García López, R. (Coord.), *Paulino Viot. El orden del laberinto* (pp. 50-61). Santander: Shangrila.

PRIETO SOUTO, X. (2015b). Margins and absences: Women in Spanish minor cinemas (115-126). En C. Cascajosa (Ed.), *New Gaze: Women Creators of Film and Television in Democratic Spain*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

PRIMERA CONFERENCIA DE LOS PROFESORES COMUNISTAS DE LAS UNIVERSIDADES ESPAÑOLAS (1977). *Materiales*, 2, 147-155.

PRIMERAS JORNADAS INTERNACIONALES DE ESCUELAS CINEMATOGRAFICAS (1972). *Peeping Tom*, 8, 9.

PROGRAMA (1977, 24 de julio). *Barcelona libertaria*, 2, 3. Recuperado el 15 de noviembre de 2015 de: <http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall203130300.htm>

PROGRAMACIÓN 1972-1973 (1973). *Cineclub de Ingenieros. 1972-1973* (pp. 1-8). Barcelona: Cineclub de Ingenieros.

PROGRAMACIÓN 1973-1974 (1974). *Cineclub de Ingenieros. 1973-1974* (pp. 16-22). Barcelona: Cineclub de Ingenieros.

PROTESTA POR LA INCAUTACIÓN DEL NEGATIVO DEL FILM 'O TODOS O NINGUNO' (1977, 30 de enero). *La Vanguardia Española*, p. 21.

PRÓXIMAMENTE SERÁ INAUGURADO EL MONUMENTO A LOS CAÍDOS DE TARRASSA (1944, 12 de enero). *La Vanguardia Española*, p. 10.

PROYECTOS PARA LA TRANSFORMACIÓN REVOLUCIONARIA DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA FRANCESA (1988). En J. Pérez Perucha (Coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68* (pp. 233-245). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana. (Obra original publicada en 1968).

PUJOL, C. (2011). *Fans, cinéfilos y cinépagos. Una aproximación a las culturas y los gustos cinematográficos* [Adobe Digital Editions]. Barcelona: UOC. Recuperado el 19 de junio de 2015 de: <http://bit.ly/114CN9a>

PUJOL, E. (2013). Pere Fages: cinema, política, literatura. *Revista de Girona*, 283, pp. 52-54.

QUAGGIO, G. (2014). *La cultura en Transición. Reconciliación y política cultural en España. 1976-1986*. Madrid: Alianza.

QUARESIMA, L. (2009). Releyendo a Kracauer. *Archivos de la filmoteca*, 62, 101-140. (Obra original publicada en 2004).

QUINTA, A. (1977, 29 de julio). Crisis en la Associació Catalana de la Dona. *El País*. Recuperado el 4 de noviembre de 2015: http://elpais.com/diario/1977/07/29/sociedad/238975208_850215.html

QUINTANA, À. (2000). Los dilemas de la historia del cine frente a la historia del arte. *Archivos de la filmoteca*, 35, 178-196.

QUINTANA, À. (2004). El documental històric com a reflexió sobre l'ús i abús de la memòria. *Trípodos*, 16, 9-21.

QUINZIANO, P. (2013). *España en el corazón de Pablo Neruda: el 'paraíso perdido'*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2013. Recuperado el 11 de septiembre de: http://www.cervantesvirtual.com/portales/amado_nervo/obra/espana-en-el-corazon-de-pablo-neruda-el-paraiso-perdido/

RADIO DE LA POLICÍA (1967, 4º trimestre). *Nuestra Bandera*, 56-57, pp. 49-54.

RADCLIFF, P. (2009). Si ocurrió en España, ¿por qué no en cualquier otra parte?. *Pasajes revista de pensamiento contemporáneo*, 29, 109-119.

RADCLIFF, P. B. (2011). *Making Democratic Citizens in Spain. Civil Society and the Popular Origins of the Transition, 1960-1978*. Houndmills y Nueva York: Palgrave MacMillan.

RAMASSE, F. (1980, febrero). XVe festival international du jeune cinéma. Hyères 1979. *Positif*, 227, 72-73.

RAMONET, I. (1979). El cine militante, ¿Discurso de contra-poder o contra-discurso de poder?. En J. Vidal-Beneyto (Ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masa* (pp. 193-200). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

REEKIE, D. (2007). *Subversion: The Definitive History of the Underground Cinema*. Londres: Wallflower Press.

RESPUESTA ESPAÑOLA A LA AGRESIÓN YANQUI EN CAMBOYA (1970, 2º trimestre). *Nuestra Bandera*, 64, 64-67.

RESUMEN DE LA INTERVENCIÓN DE JULIO PÉREZ PERUCHA: DEL COLECTIVO COMO FORMA DE INTERVENCIÓN. (2005a, abril). *Medios de Masas, multitud y prácticas antagonistas*. Recuperado el 15 de septiembre de 2015: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=115

RESUMEN DE LA MESA REDONDA 'DOCUMENTALES: INFORMACIÓN Y CONTRAINFORMACIÓN'. PARTICIPANTES: FRANCISCO JAVIER GÓMEZ TARÍN, ANDRÉS LINARES, MARIANO LISA, JOSEP MIQUEL MARTÍ ROM (MODERADOR: JULIO PÉREZ PERUCHA). (2005b, abril). *Medios de Masas, multitud y prácticas antagonistas*. Recuperado el 15 de septiembre de 2015 de: http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=115

RIAMBAU, E. (1997). El cine español durante la Transición (1973-1978): Una asignatura pendiente. R. Gubern (Coord.). *Un siglo de cine español* (pp. 173-184). Madrid: Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

RIAMBAU, E. (2003). La legislación que hizo posible al NCE. Entrevista con José María García Escudero. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 53-68). Valencia: IVAC.

RIAMBAU, E. (2007). *Ricardo Muñoz Suay. Una vida en sombras*. Barcelona: Tusquets.

RIAMBAU, E., SALVADÓ CORRETGER, G. Y TORREIRO, M. (2006). 'A mí la normalidad no me gusta'. Un largo encuentro con Joaquín Jordá. *Nosferatu. Revista de cine*, 52, 40-79.

RIAMBAU, E. Y TORREIRO, M. (1999). *La Escuela de Barcelona: el cine de la 'gauche divine'*. Barcelona: Anagrama.

RICHARDSON, N. (2000). 'Paleto cinema' and the Triumph of Consumer Culture in Spain: The Case of Pedro Lazaga's *La ciudad no es para mí*. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 4, 60-75.

RIPOLL-FREIXES, E. (1978, enero). Cine y debate. *Cinema 2002*, 38-41.

RODRÍGUEZ MERCHÁN, E. (2007). La enseñanza del cine en España: perspectiva histórica y panorama actual. *Comunicar*, 29, 13-20.

ROMERO, F. (1975, mayo). Las nuevas normas de censura cinematográfica. *Cinema 2002*, 3, 35-39.

ROMAGUERA, J. (1996). Els noticiaris d'actualitat en el cinema espanyol. *Treballs de comunicació*, 7, 41-52.

ROMAGUERA, J. (2005). Inici de la Transició, final d'unes activitats filmiques. En A. Lozano Aguilar y J. Pérez Perucha, (Ed.), *El cine español durante la Transición democrática (1974-1983)* (pp. 77-85). Madrid. Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España.

ROMAGUERA, J. Y SOLER, L. (2006). *Historia crítica y documentada del cine independiente en España. 1955-1975*. Barcelona: Laertes.

ROSATI, F. (Ed.) (1973). *1968-1972 esperienze di cinema militante*. Roma: Società Gestioni Editoriali.

RUEDA LAFFOND, J., GALÁN FAJARDO, E. Y RUBIO MORAGA, Á. (2014). *Historia de los medios de comunicación*. Madrid: Alianza Editorial.

RUEDA LAFFOND, J., Y CHICHARRO MERAYO, M. (2004). La representación cinematográfica: Una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos*, 11-12, 427-450.

RUIZ GONZÁLEZ, D. (2001). Las Comisiones Obreras. Movimiento sociopolítico (1958-1976). En M. Ortiz Heras, D. Ruiz González e I. Sánchez Sánchez (Coords.), *Movimientos sociales y Estado en la España contemporánea* (pp. 405-424). Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

RUIZ, J., Y HUICI, F. (1974) *La comedia del arte (En torno a los Encuentros de Pamplona)*. Madrid: Editora Nacional.

RUIZ MUÑOZ, M. J. (2007). La obra Helena Lumberras y el colectivo de cine de clase. En J. Campo y C. Dodaro (Comps.), *Cine documental memoria y derechos humanos* (pp. 133-146). Buenos Aires: Ediciones en movimiento.

RUIZ MUÑOZ, M. J. (2008). Fuentes de carne y hueso para la investigación cinematográfica. La actividad alternativa de la transición española contada por sus protagonistas. *Anagramas*, 6 (12), 157-171.

RUSSELL, S. (1973, 5 de junio). Prisoners of Franco in TV appeal, *Morning Star*, p. 1.

SÁEZ, J. Y PRECIADO, B. (2004). Prólogo. En J. Butler, *Lenguaje, poder e identidad* (pp. 10-13). Madrid: Síntesis. (Obra original publicada en 1997).

SÁEZ, R. (2010, 27 de abril). El homicidio del militante comunista Pedro Patiño y la actuación del abogado defensor. Jaime Miralles. Un episodio de la represión y de la lucha por la justicia. *Viento Sur*. Recuperado el 25 de septiembre de 2015 de: <http://www.vientosur.info/spip.php?article1032>

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (1998). En torno a algunos problemas de historiografía del Cine. *Archivos de la filmoteca*, 29, 88-115.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2008). Contra la desaparición. En A. Marí, M. Risques, R. Vinyes (Com.), *En Transición* (pp. 47-48). Barcelona: CCCB.

SÁNCHEZ-BIOSCA, V. (2014). Santiago Carrillo 1971. Políticas en transición y transferencia carismática. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 4, 165-188.

SÁNCHEZ-CUENCA, I. (2009). La violencia terrorista en la transición española a la democracia. *Historia del presente*, 14, 9-24.

SÁNCHEZ-CUENCA, I. (2014). *Atado y mal atado* [Adobe Digital Editions]. Madrid: Alianza Editorial. Recuperado el 16 de octubre de 2015: <http://www.casadellibro.com/libro-atado-y-mal-atado/9788420684710/2284625>

SÁNCHEZ-CUENCA, I. Y AGUILAR, P. (2009). Terrorist Violence and Popular Mobilization: The Case of the Spanish Transition to Democracy. *Politics & Society*, 37 (3), 428-453.

SÁNCHEZ HARGUINDEY, A. (1976, 3 de diciembre). 'Vitoria', del colectivo de cine de Madrid, premiado en Leipzig. *El País*. Recuperado el 16 de octubre de 2015 de: http://elpais.com/diario/1976/12/03/cultura/218415606_850215.html

SÁNCHEZ MOLBATAN, M. (1977, 11 al 17 de abril). TVE: El árbitro electoral. *Mundo Obrero*, p. 2.

SÁNCHEZ NORIEGA, J. L. (Ed). (2014). *Filmando el cambio social. Las películas de la Transición*. Barcelona: Laertes.

SAND, S. (2005). *El siglo XX en pantalla. Cien años a través del cine*. Barcelona: Crítica. (Obra original publicada en 2004).

SANJINÉS, J. Y GRUPO UKAMAU (1979). *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. México, Madrid, Bogotá: Siglo XXI.

SANT CUGAT (1973, primer y segundo trimestre). *Nous Horitzons*, 26, 3.

SALVADOR MARAÑÓN, A. (2006). *De ¡Bienvenido, Mr. Marshall! a Viridiana. Historia de UNINCI: Una productora cinematográfica española bajo el franquismo*. Madrid: Egeda.

SARA (1973, 1 de marzo). La incorporación de la mujer, *Mundo Obrero*, p. I.

SARGEANT, J. (2008). *Deathtripping. The Extreme Underground* (3ª ed.). Nueva York: Soft Skull. (Obra original publicada en 1995).

SARRÍA BUIL, A. (2015). En los márgenes de la Transición. Revistas, discursos y proyectos políticos. En M. C. Chaput y J. Pérez Serrano (Eds.), *La transición española. Nuevos enfoques para un viejo debate* (pp. 187-209). Madrid: Biblioteca Nueva.

SARRIUGARTE GÓMEZ, I. (2007). El arte al servicio de lo social: Juan Genovés y su relación con el PCE. En M. Bueno, J. Hinojosa y C. García (Coords.), *Historia del P.C.E. I Congreso 1920-1977* (Vol II, pp. 559-568). Madrid: Fundación de Investigadores Marxistas.

SASTRE, A. (1976). *Balada de Carabanchel y otros poemas celulares*. París: Ruedo Ibérico.

SE DECLARA EL ESTADO DE EXCEPCIÓN EN TODO EL TERRITORIO NACIONAL (1969, 25 de enero). *ABC*, p. 17.

SECUESTRO DE UNA PELÍCULA EN ALCOY (1976, 23 de diciembre). *Tele/eXprés*, p. 30.

SEGOVIA, F. (1976, 29 de septiembre), TVE: todos somos minusválidos. *Mundo Obrero*, p. 10.

SEGUIN, J. C. (2011). Pedro Almodóvar y la Transición. En M. Palacio (Ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)* (pp. 60-72). Madrid: Biblioteca Nueva.

SEMPRÚN, J. (2010). *Autobiografía de Federico Sánchez*. Barcelona: Diario Público. (Obra original publicada en 1977).

SHERBEEK (1976, 17 de abril). *Mundo Obrero*, p. VIII.

SILES, J. M. (1976). Una experiencia piloto. Cooperativa de cine alternativo-Central del Corto. *Cinema 2002*, 20, 68-69.

SILES, J. M. (2008, 30 de diciembre). Anticrónica de un pueblo. *Diario de corresponsal*. Recuperado el 15 de septiembre de 2015: <https://josemariasiles.wordpress.com/2008/12/30/anticronicas-de-un-pueblo/>

SITGES: LA PRIMERA SEMANA INTERNACIONAL DE CINE-FOTO AUDIOVISIÓN (1967, 2 de mayo). *La Vanguardia Española*, p. 49.

SOBRE EL LLAMADO 'CINE INDEPENDIENTE' (1975). *Cineclub de Ingenieros. 1974-1975*. Barcelona: Cineclub de Ingenieros.

SOLER, L. (2005). El cinema proletari d'Helena Lumberras. En *13 Mostra internacional de Film de Dones de Barcelona* (pp. 36-38). Barcelona: Drac Màgic.

¿SOMOS COMPAÑEROS? (1972). *Boletín de Cine, Teatro y TVE*, número extraordinario, 1-2.

SORLIN, P. (1985). *Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1977).

SORLIN, P. (1991). Historia del cine e historia de las sociedades, *Film-Historia*, 1 (2). Recuperado el 15 de julio del 2015 de: <http://www.raco.cat/index.php/FilmhistoriaOnline/article/view/225606/0>

SORLIN, P. (1996). *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en 1991).

SORLIN, P. (2005). El cine, reto para el historiador. *Istor*, 20, 11-35.

SORLIN, P. (2008). Cine e historia. Una relación que hace falta repensar. En G. Camarero, B. de las Heras, y V. de Cruz (Eds.), *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine* (pp. 19-31). Madrid: JC.

SOTO, F. (1977. 8 al 14 de diciembre). Federico Sánchez, un español 'sin abuela'. *Mundo Obrero*, p. 6.

STAIGER, J. (2000). *Perverse spectators the practices of film reception*. Nueva York: New York University Press.

STAIGER, J. (2010). Film History, Film Practices, *Scandia*, 76 (2), 13-30.

STALLYBRASS, P. Y WHITE, A. (2009). Política y poética de transgresión. *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. V, pp. 15-37). Granada: Arteleku, Centro José Guerrero, Museu d'Art Contemporani, UNIA. (Obra original publicada en 1986).

STAM, R. (2001). *Las teorías del cine*. Barcelona: Paidós. (Obra original publicada en el año 2000).

STONE, R. (2002). *Spanish Cinema*. Edimburgo: Pearson.

STOREY, J. (2002). *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro (Obra original publicada en 2001).

STRIPPOLI, G. (2010). Le PCF et le PCI face au mouvement étudiant de 1968. *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire*, 112-113. Recuperado el 15 de agosto del 2015 de: <https://chrhc.revues.org/2181>

SUBCOMISIÓN DE ASESORAMIENTO URBANÍSTICO DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE MADRID (1975). *Madrid en sus barrios*. Madrid: Colegio de Arquitectos de Madrid.

SUPRESIÓN DE LA CENSURA, PLENO DERECHO A LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN (1971, 17 de septiembre de 1971). *Mundo Obrero*, p. 4.

T.A. (1972, 1ª quincena). Amnistía que trata de España. *Información Española*, 73, 16-17.

TAVIANI, E. (2008). Il cinema di propaganda: il caso del Pci. *Annali. Propaganda, cinema e politica. 1945-1975* (Vol. XI, pp. 15-45). Roma

THOMPSON, K., & BORDWELL, D. (2010). *Film History. An Introduction*. (3ª ed.). Nueva York: Mc Graw Hill. (Obra original publicada en 1994).

'TIERRA DE ESPAÑA' DE JORIS IVENS (1976, 20 de enero). *Mundo Obrero*, p. VIII.

TORREIRO, C. (2001). 'Derivas militantes'. El cine de Pere Portabella, entre el tardofranquismo y la transición democrática. En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (pp. 331-346). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

TORREIRO, C. (2009a). Del tardofranquismo a la democracia. En VV.AA., *Historia del cine español* (pp. 341-397). Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1995).

TORREIRO, C. (2009b). ¿Una dictadura liberal? (1962-1969). En VV.AA., *Historia del cine español* (pp. 295-340). Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1995).

TORRELL, J. (2001a). Cuadecuc en Norteamérica. En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (pp. 307-317). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

TORRELL, J. (2001b). Espejo de sí. Apuntes sobre Umbracle. En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (pp. 319-327). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

TORRELL, J. (2011, junio). El Volti. Una distribuidora clandestina bajo el franquismo. *El viejo topo*, 281, 57-62.

TORRELL, J. (2012, marzo). El Volti: mostrar el cine clandestino en Catalunya. *Blog & Docs*. Recuperado el 9 de noviembre de 2015: <http://www.blogsandocs.com/?p=2194>

TORRELL, J. (2013a, marzo). El Volti, Informe 35 y la vocalía de cine-clubs. Entrevista a Mariano Aragón y Joan Martí Valls. *El viejo topo*, 302, 43-51.

TORRELL, J. (2013b, diciembre). La cabeza invisible. Entrevista a Joan Antón González, *El viejo topo*, 311, 57-63.

TORRELL, J. (2014). El cine militante en Catalunya (1968-1978). *Mientras tanto*, 120, Recuperado el 29 de octubre de 2015 de: <http://www.mientrastanto.org/boletin-120/notas/el-cine-militante-en-catalunya-1968-1978>

TORRELL, J. (2015, julio). En la muerte de Manel Esteban. La historia oculta de un cineasta. *Mientras Tanto*, 137. Recuperado el 10 de septiembre de 2015 de: <http://www.mientrastanto.org/boletin-137>

TORRES, A. M. (2004). *Directores españoles malditos*. Madrid: Huerga y Fierro Editores.

TORRES, J. F. (1967, 4 de agosto). Con Godard todo es posible. *Fotogramas*, 981, 13.

TORRES BLANCO, R. (2005). 'Canción protesta' definición de un nuevo concepto historiográfico. *Cuaderno de historia contemporánea*, 27, 221-246.

TREBITSCH, M. (2002). The Moment of Radical Critique. En H. Lefebvre, *Critique of Everyday Life. Volume II. Foundations for a Sociology of Everyday* (IX-XXV). Londres: Verso.

TREGLIA, E. (2011). Un partido en busca de identidad. La difícil trayectoria del Eurocomunismo español (1975-1982). *Historia del presente*, 18, 25-41.

TRENZADO ROMERO, M. (1999). *Cultura de masas y cambio político: El cine español de la Transición*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

TRUEBA, F. (1978). Autocrítica y humor. *El País*. Recuperado el 19 de octubre de 2015: http://elpais.com/diario/1978/05/13/cultura/263858410_850215.html

TUBAU, I. (1983). *Crítica cinematográfica española. Bazin contra Aristarco, la gran controversia de los años sesenta*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

TUBAU, I. (1979). *Film Ideal y Nuestro Cine. Tendencias de la crítica cinematográfica española en revistas especializadas, años sesenta*. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona. Barcelona. Recuperada el 15 de julio de 2015 de: <http://www.tdx.cat/handle/10803/37383>

TUÑÓN, A. (1976, 30 de octubre). Una alternativa de clase. *Mundo*, pp. 66-67.

TUSELL, J. (2000a, 2 de noviembre). ¿Fue modélica la transición democrática?. *El País*. Recuperado el 25 de octubre de 2015 de: http://elpais.com/diario/2000/11/02/opinion/973119611_850215.html

TUSELL, J. (2000b, 17 de julio). Por una política de la memoria. *El País*. Recuperado el 25 de octubre de 2015 de:
http://elpais.com/diario/2000/07/17/opinion/963784815_850215.html

UN FRANCO TIRADOR LLAMADO ANTONI PADRÓS (1979). *Seminici. Boletín Informativo*, 5, p. 3.

UN FRENTE NACIONAL ANTIFRANQUISTA PARA DERROCAR AL FRANQUISMO; UN GOBIERNO PROVISIONAL REVOLUCIONARIO (1954, 15 de diciembre). *Mundo Obrero*, p. 3.

UN GRAN 1ER. DE MAIG D'UNITAT COMBATIVA EN UN MARC AMPLI DE LLUITES (Barcelona, 8 de mayo). *Treball*, 366, p. 1.

UNA FIESTA POR LA DEMOCRACIA (1978, 11 al 27 de mayo). *Mundo Obrero*, p. 24.

UNA GRAN HUELGA (1971, 2 de octubre). *Mundo Obrero*, p. 1.

¿UNA NUEVA ÉPOCA EN T.V.E.? (1971), *Información sobre cine y televisión*, 5, 1-2.

URÍA, J. (2001). La cultura popular y la historiografía española contemporánea: breve historia de un desencuentro. En M. Ortiz Heras, D. Ruiz González e I. Sánchez (Coords.), *Movimientos sociales y Estado en la España contemporánea* (323-377). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

URÍA, J. (Ed). (2003). *La cultura popular en la España contemporánea. Doce estudios*. Madrid: Biblioteca Nueva.

VANEIGEM, R. (2008). *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* (4ª ed.). Barcelona: Anagrama. (Obra original publicada en 1967).

VARELA, M. (2007a). Las imágenes del '68 en la historia de la cultura audiovisual. *Revista Contracampo*, 17, 19-42. Recuperado el 15 de julio de 2015 de:
<http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idxalfa/v/varela/Mirta%20Varela%20%20Las%20imágenes%20del%2068%20en%20la%20historia%20de%20la%20cultura%20audiovisual.pdf>

VARELA, M. (2007b). Mezzi di comunicazione e storia: appunti per una storiografia in costruzione. *Revista di storia contemporanea*, 26, 15-25.

VARELA, M. (2010). El uso de fuentes y entrevistas en la Historia de los medios: El caso de la televisión argentina. *Interin*, 10 (2), 1-13. Recuperado el 15 de julio de 2015 de: <http://interin.utp.br/index.php/vol11/article/view/25>

VARELA, M. (2013). Imágenes de la Transición en Argentina. En M. Palacio (Ed.), *Las imágenes del cambio. Medios audiovisuales en las transiciones a la democracia* (pp. 181-191). Madrid: Biblioteca Nueva.

VÁZQUEZ MANTECÓN, A. (2006). Contracultura e ideología en los inicios del cine mexicano en Súper 8 (pp. 58-61). En *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: Universidad Autónoma de México.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1975). Los atentados ultras. En el juego de la represión legal y la represión ilegal. Barcelona: Cooperativa de Cinema Alternatiu.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (2005). *Crónica sentimental de la transición*. Barcelona: Random House Mondadori. (Obra original publicada en 1985).

VEGA, P. Y ERROTETA, P. (1982). *Los herejes del PCE*. Barcelona: Editorial Planeta.

VELÁZQUEZ VELÁZQUEZ, R. (2013). La Tía Tula de Miguel Picazo a la luz del circuito de la cultura. *Tonos Digital. Revista de estudios filológicos*, 24. Recuperado el 15 de julio de 2015 de: <https://www.um.es/tonosdigital/znum24/secciones/estudios-33-tiatula.htm>

VERNON, K. M. (2011). Cine de mujeres en la Transición. La trilogía 'feminista' de Cecilia Bartolomé, Pilar Miró y Josefina Molina. En M. Palacio (Ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)* (pp. 145-158). Madrid: Biblioteca Nueva.

VEYNE, P. (1984). Foucault revoluciona la historia. *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia* (pp. 199-238). Alianza: Madrid.

VIDAL-BENEYTO, J. (1979). Introducción. En J. Vidal-Beneyto (Ed.), *Alternativas populares a las comunicaciones de masa* (pp. IX-XLIV). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

VIDAL ESTÉVEZ, M. (2003). Jinetes en la tormenta: In memoriam. Cine español: 1967-1973. En C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos de los años sesenta* (pp. 195-213). Valencia: IVAC.

VILA-MATAS, E. (1969, 28 de noviembre). El boom del 'Underground'. *Nuevo Fotogramas*, 1102, 6-9.

VILLAPLANA, V. (2001). Visiones transversales: realización, metapoética, escrituras interdisciplinarias y producción independiente en los márgenes del cine experimental. Notas a *Vampir-Cuadecuc*. En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (pp. 277-279). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

VILARÓS, T. (1998). *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española. 1973-1993*. Madrid: Siglo XXI.

VILARÓS, T. (2005). Banalidad y biopolítica la transición española y el nuevo orden del mundo. En J. Carrillo, I. Estella Noriega y L. García-Merás (Eds.), *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. II, pp. 31-56). Barcelona: Arteleku, MACBA y UNIA.

VILELLA, A. (2001). Pere Portabella entrevista con Antonio Villela: '¿Qué pasa con *Vampir* de Portabella? (1972)'. En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El*

cine de Pere Portabella (pp. 285-299). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

VIOTA, P. (1982). *El cine militante en España durante el franquismo*. México: Filmoteca de la UNAM.

VV.AA. (1955). Intervenciones de intelectuales en el V Congreso de España. *Cuadernos de Cultura*, 18, 7-15.

VV.AA. (1968). Les États Généraux du Cinéma. *Cahiers du cinema*, 203, 23-46.

VV.AA. (1972a) *Encuentros 1972*. Pamplona. Pamplona: Alea.

VV.AA. (1972b). Resolución política. *Nuestra bandera*, 69, pp. 5-14.

VV.AA. (1977). *El cine: ¿cultura o negocio? Por un colectivo de cineastas comunistas*. Madrid: Castellote.

VV.AA. (1978, abril). Cine militante. *El viejo topo*, 7, 55-59.

VV.AA. (1999). *Españolas de la transición. De excluidas a protagonistas (1973-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.

VV.AA. (2006). Conclusiones aprobadas. En J. Nieto Ferrando y J. M. Company Ramón (Coords.), *Por un cine de lo real. Cincuenta años de las 'Conversaciones de Salamanca'* (pp. 332-336). Valencia: IVAC. (Obra original publicada en 1955).

VV.AA. (2008). *Galería Buades: 30 años de arte contemporáneo*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.

VV.AA. (2009). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra. (Obra original publicada en 1995).

VV.AA. (2013-2014). Taller de intervención social en los films. *Cuadernos de la Red de Historia de los Medios*, 3, 19-73.

WEINRICHTER, A. (2003). Entrevista con Vicente Aranda. El artista detrás de su obra. C. F. Heredero y J. E. Monterde (Eds.), *Los 'Nuevos Cines' en España. Ilusiones y desencantos en los años sesenta* (pp. 233-247). Valencia: IVAC.

WHITE, P. (2013). Lesbian minor cinema, *Screen*, 49 (4), 410-425.

WIMMER, R. D. Y DOMINICK, J. R. (1996). *La investigación científica de los medios de comunicación. Una introducción a sus métodos*. Barcelona: Bosch, 1996. (Obra original de 1994).

WLASCHIN, K. (1972). Pere Portabella. En *National Film Theatre Programmes. Jan-Dec. 1972*. London: BFI, 23.

WOLLEN, P. (1988). Las Dos Vanguardias. Pérez Perucha, J. (Coord.), *Los años que conmovieron al cinema. Las rupturas del 68* (pp. 303-312). Valencia: Filmoteca de la Generalitat Valenciana. (Obra original publicada en 1975).

WOLLEN, P. (2006). *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*. Akal: Madrid.

YO CREO QUE... DE A. ARTERO (1977, 25 de julio). *Barcelona libertaria*, 3, 3. Recuperado el 15 de noviembre de 2015 de:
<http://www.cedall.org/Documentacio/Castella/cedall203130300.htm>

YSÀS, P. (2004). *Disidencia y subversión. La lucha del régimen franquista por su supervivencia, 1960-1975*. Barcelona: Crítica.

YSÀS, P. (2008). El movimiento obrero durante el franquismo. De la resistencia a la movilización (1940-1975). *Cuadernos de historia contemporánea*, 30, pp. 165-184.

ZAHEDI, F. (2015, 22 de mayo). La Escuela de Argüelles en la Televisión Española. El caso de Emilio Martínez Lázaro. Ponencia presentada en *Inspiraciones y visiones literarias de las televisiones españolas*, Colegio de España, París.

ZALBIDEA, V. (1972). Calabuig, Tino: De la función del arte y el artista en la sociedad capitalista. *Tropos*, 3-4 (extraordinario), 161-168.

ZEDD, N. (1985). Cinema of Transgression Manifesto. Recuperado el 30 de octubre de 2015 de: <http://www.ubu.com/film/transgression.html>

ZUMALDE, I. (2015). Crónica de un desencanto. En García López, R. (Coord.), *Paulino Viota. El orden del laberinto* (pp. 222-241). Santander: Shangrila.

ZUNZUNEGUI, S. (1985). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

ZUNZUNEGUI, S. (2001). Portabella extraterritorial. En M. Expósito (Coord.), *Historias sin argumento. El cine de Pere Portabella* (pp. 285-299). Valencia: Ediciones La Mirada, Museo d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).

ZUNZUNEGUI, S. (2002). Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.

ZUNZUNEGUI, S. (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español (1959-1971)*. Barcelona: Paidós.

ZUNZUNEGUI, S. (2007). Acerca del análisis fílmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, XV (29), 51-58.

ZUNZUNEGUI, S. (2011a). Aimez-Vous le cinéma? La representación cinematográfica de la Transición Española (1976-1977) según Pere Portabella. En M. Palacio (Ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)* (pp. 33-45). Madrid. Biblioteca Nueva.

ZUNZUNEGUI, S. (2011b). Prólogo. En P. Pérez Rubio y J. Hernández Ruiz, *Escritos sobre cine español: Tradición y géneros populares* (5-12). Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico'.

ZURIAN, F.A. (2011a). Los inicios de Pedro Almodóvar: en búsqueda de un autor. En M. Palacio (Ed.), *El cine y la Transición política en España (1975-1982)* (pp.46-59). Madrid. Biblioteca Nueva.

ZURIAN, F. A. (2011b). Presentación. Sexualidad y políticas de género en el audiovisual. *Secuencias*, 34, 7-10.

Normativa mencionada

CONSTITUCIÓN ESPAÑOLA. Publicada en el BOE el 29 de diciembre de 1978.

DECRETO-LEY 1/1969 DE 24 DE ENERO, por el que se declara el estado de excepción en todo el territorio nacional. Publicado en el BOE el 25 de enero de 1969.

FUERO DE LOS ESPAÑOLES, promulgado el 17 de julio de 1945. Publicado en el BOE el 18 de julio de 1945.

LEY 14/1970 DE 4 DE AGOSTO, General de Educación y Financiamiento de la Reforma Educativa. Publicada en el BOE el 6 de agosto 1970.

LEY 16/1970 DE 4 DE AGOSTO, sobre peligrosidad y rehabilitación social. Publicada en el BOE el 6 de agosto de 1970.

LEY 17/1976 DE 29 DE MAYO, reguladora del Derecho de reunión. Publicada en el BOE el 31 de mayo de 1976.

LEY 1/1977 DE 4 DE ENERO, para la Reforma Política. Publicada en el BOE el 5 de enero de 1977.

LEY 46/1977 DE 15 DE OCTUBRE, de Amnistía. Publicada en el BOE el 17 de octubre de 1977 de 1977.

ORDEN DE 26 DE NOVIEMBRE 1962 por la que se crea en el Ministerio de Información y Turismo una Oficina de Enlace. Publicado en el BOE el 6 de diciembre de 1962.

ORDEN DE 9 DE FEBRERO DE 1963 por la que aprueban las 'Normas de censura cinematográfica' del Ministerio de Información y Turismo. Publicada en el BOE el 8 de marzo de 1963.

ORDEN DE 20 DE FEBRERO DE 1964 por la que se aprueba el Reglamento de Régimen Interior de la Rama de Censura de la Junta de Clasificación y Censura de Películas Cinematográficas del Ministerio de Información y Turismo. Publicada en el BOE el 14 de marzo de 1964.

ORDEN DE 19 DE AGOSTO DE 1964 para el desarrollo de la cinematografía nacional, acordada por la Comisión Delegada de Asuntos Económicos, a propuesta del

Ministerio de Información y Turismo. Publicada en el BOE el 1 de septiembre de 1964.

ORDEN DE 12 DE ENERO DE 1967 sobre programación de salas cinematográficas especiales del Ministerio de Información y Turismo. Publicada en el BOE el 20 de enero de 1967.

ORDEN DE 19 DE FEBRERO DE 1975 por las que se establecen normas de calificación cinematográfica del Ministerio de Información y Turismo. Publicada en el BOE el 1 de marzo de 1975.

ORDEN DEL 22 DE AGOSTO DE 1975, acordada en Consejo de Ministros por la que se regula la proyección de cortometrajes en las salas de exhibición y se suprime la obligatoriedad de proyección del Noticiario Cinematográfico Español 'No-Do'. Publicada en el BOE el 19 de septiembre de 1975.

ORDEN DE 14 DE FEBRERO DE 1976 del Ministerio de Información y Turismo por la que se regula el régimen de funcionamiento de las Salas Especiales de exhibición cinematográfica. Publicada en el BOE el 24 de febrero de 1976.

ORDEN DE 14 DE FEBRERO DE 1976 del Ministerio de Información y Turismo por la que se suprime la obligatoriedad de presentación de guiones como trámite previo al rodaje de películas españolas. Publicada en el BOE el 24 de febrero de 1976.

REAL DECRETO 3071/1977, DEL 11 DE NOVIEMBRE, por el que se regulan determinadas actividades cinematográficas. Publicado en el BOE el 1 de diciembre de 1977.

Webs de referencia (Selección)

<http://www.aamod.it/>
<http://www.cedall.org/>
<http://www.cinearchives.org/>
<http://www.colectivodecinedemadrid.com>
<http://ivanzulueta.net/>
<http://www.martirom.cat/>
<http://www.pereportabella.com>
<http://www.tonipadros.com/>

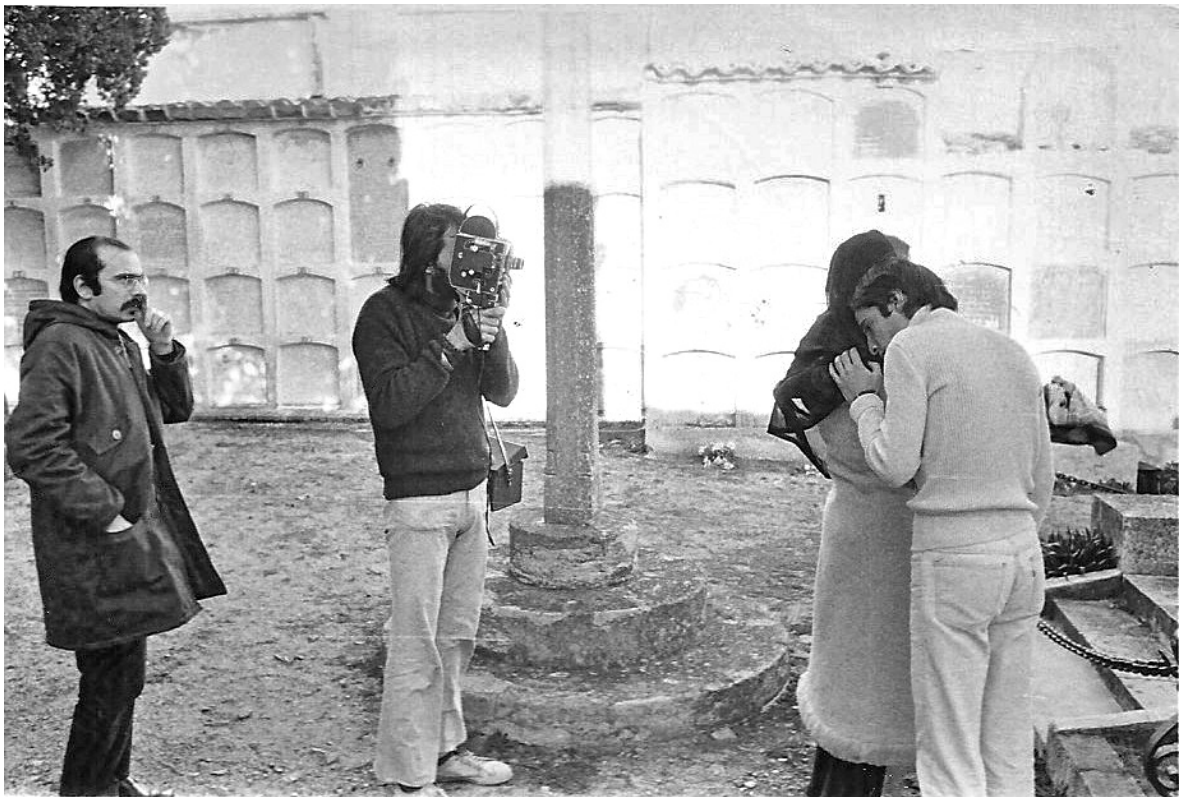
Otros documentos

OBREGÓN, H. (CÁMARA) Y GARCÍA LÓPEZ, R. (MONTAJE) (2011). Paulino Viota Santos Zunzunegui. Debate tras la proyección de "Contactos". [DVD]. España: Intermedio.

PÉREZ PERUCHA, J. (2005, 31 de marzo). *Les brigades de la llum. Avantguarda artística i política al cinema espanyol (1967-1981)*, [Audio en podcast]. Recuperado el 17 de julio de 2015 de: <http://www.macba.cat/media/brigadas/perucha.html>

PARTE V.

APÉNDICES



Rodaje de la película *¿Qué hay para cenar querida?* (A. Padrós, 1971-1972)

Documento 1. AHPCE, '1973, Jun. I Conferencia de profesores comunistas de las universidades españolas: Bases de discusión; política de cine e importancia política de este arte'. Intelectuales y movimiento estudiantil, Jacq. 331-334. Transcripción de Xose Prieto Souto.

CINE

ANTECEDENTES

No [es ahora] la primera ocasión que el Partido, fija de modo especial la atención en el campo cinematográfico. Al margen de algunos proyectos que no pasaron de ahí, por lo menos en dos momentos determinados, se planteó una posible política cinematográfica, con sus correspondientes bases culturales, ideológicas y económicas. La fundación de UNINCI, correspondía más bien a las líneas del momento y a un cierto optimismo, que en la práctica inducía más a pensar en un organismo de producción que configurase un futuro cinematográfico, de un contexto político y social para que se preveían importantes y próximos cambios cualitativos. UNINCI, en relación a la Administración, el Ministerio de Información y Turismo, suponía un aprovechamiento forzado de las contradicciones que en el terreno de la política cultural y más concretamente en el cinematográfico comenzaban a detectarse, contradicciones que se agudizarían y concretarían años más tarde en plena época de Fraga Iribarne y de García Escudero en el Ministerio y la Dirección General. En este sentido UNINCI, se anticipó ligeramente a toda la etapa posibilista, que algunos hombres de nuestros cine, supieron o pudieron aprovechar para levantar este cuerpo algo fantasmal que vino en llamarse “nuevo cine español”. La tentativa de [UNINCI], tal vez desproporcionada en relación a los medios puestos en juego, exploraba muchas posibilidades y creaba un nuevo problema a la Administración, al dar “estado” a la precaria situación cultural de nuestro cine, que si bien estaba denunciada desde las Conversaciones Nacionales de Salamanca, no había llegado a ser una preocupación para los organismos de gobierno directamente implicados. Esta tentativa además, constituyó en el terreno cultural un éxito relativo a causa de “Viridiana” y el escándalo político subsiguiente, y “Sonatas”.

La ayuda a otro proyecto, que a lo largo de los años ha cristalizado en el film “Lejos de los árboles”, tiene otra características. La primera, su misma naturaleza de proyecto aislado, sin corresponder el interés y el esfuerzo que en él se ponía, a interés y esfuerzo de una determinada política de producción, o a un plan coherente de incidencia en lo cinematográfico. El proyecto además, en su forma final no corresponde ni política, ni culturalmente a ninguno de los estímulos, o de los fines que podía incitar a su producción. Como resultado ha quedado como un film producido por una marca (Filmscontacto – Jacinto Esteva Grewe) que incluso para el posible uso actual de este film o de los materiales que para él se acumularon, algunos muy interesantes, plantearía graves dificultades.

Como tercera experiencia, aparece en este punto, la colaboración y los contactos con la Comisión de Cine de Barcelona.

LA COMISIÓN DE CINE DE BARCELONA

Existe como tal desde septiembre de 1970. Algunos realizadores como Lorenzo Soler, y Pedro Portabella más tarde, de hecho venían trabajando en este sentido. Ya en abril de 1970, se rodó como “colectivo de trabajo” el Primer Festival Popular de Poesía Catalana del Price, producido por el Secretariado de aquel acto, designado por la Coordinadora de Fuerzas políticas de Cataluña.

En septiembre del mismo año, y dentro de los actos de la “Semana 11 de Septiembre”, se celebró en Monserrat un Congreso de Cultura Catalana. El secretariado del mismo encargó a Pere Fages la presentación de una ponencia sobre cine, que se convirtió en una ponencia colectiva sobre la cultura cinematográfica en Cataluña (único texto colectivo en aquella reunión). Durante y después de la elaboración de aquel texto, todos cuantos intervinieron en ella, formularon su conformidad en estructurarse políticamente en una Comisión, abierta a todos los demócratas del sector, para mantener al día el análisis iniciado en aquel texto, e intentar llevar a la práctica las propuestas culturales y políticas que en él se contenían. La Comisión desde el primer momento agrupó a realizadores, técnicos, críticos de cine, animadores de Cineclubs, de distintas tendencias políticas, algunos de ellos pertenecientes a diversas organizaciones (PSUC, PSAN, BR) y otros no.

En aquel texto se decía: “...la reivindicación de la normalización lingüística, de la autogestión de los medios de comunicación de masa, de la libertad sindical y de la abolición de la censura, deben considerarse parte del programa general de la lucha por la liberación de nuestro pueblo”. “La alternativa (que proponemos) consiste en la afirmación de un cine marginal”. “Un cine que plantea la producción sobre bases distintas. De coste muy bajo, y con gran agilidad para el rodaje, que busca y encuentra fórmulas originales de financiación y canales propios de distribución. Queremos reclamar vuestra atención sobre este fenómeno que de modo espontáneo, se ha dibujado entre nosotros como consecuencia de la voluntad creativa de nuestros autores, de la necesidad de encontrar fórmulas propias y descolonizadas de lenguaje, de la búsqueda de un cine que sea instrumento y testimonio de la lucha de un pueblo para encontrar su conciencia y su dignidad”. “Por todo ello, entendemos, que no puede preconizarse el cine que deba hacerse basándonos en la experiencia del cine realizado por nosotros, o fuera de aquí, sino que debemos hacerlo a través del cine que está por hacer, como un camino dialéctico y vivo que está por recorrer, y nos limitamos a reivindicar para el cine catalán las funciones estéticas y políticas de auténtica vanguardia, por cuanto [esta] propone de sensibilización crítica, de desalienación y vocación revolucionaria”

Tras su constitución la Comisión trató de ampliarse al máximo y [concretó] sus funciones en:

- a) trabajo en el sector. Preocupación y toma de postura colectiva frente a los problemas de todo orden que afectaban al cine español. Colaboración estrecha con el ASDREC y su Presidente J. A. Bardem durante la campaña que desarrolló de reivindicaciones sindicales y contra la represión cultural. Intento de influenciar al máximo la Federación Nacional de Cineclubs, consiguiendo separarla cada vez más del Ministerio y llegando a su democratización formal y su descentralización mediante unos nuevos estatutos. Aprovechamiento de esta plataforma legal para los circuitos de distribución que se pretendían crear.

Convocando al máximo de profesionales de cine, no integrados en la Comisión, para la discusión y toma de posición también frente a problemas de orden más general y político: Burgos, represión, censura, Amnistía, huelga de la Seat, etc. Se intentó sobretodo y con bastante éxito reagrupar de un modo u otro a todos aquellos profesionales que en otras épocas habían tenido un papel más activo pero que estaban un tanto marginados en la actualidad de las cuestiones políticas.

- b) organizando los films propios y otros bastante numerosos que se consiguieron, una distribución paralela de cine político y militante, utilizando para este fin todos los circuitos posibles, paralegales o clandestinos (Comisiones Obreras, de Barrio, de Solidaridad, Comités pro-VietNam, Cineclubs, parroquias, centros deportivos, Parroquias, institutos, colegios, grupos y colegios profesionales, partidos políticos). Se han distribuido entre otros films como “Será tu tierra”, “El largo viaje”, “52 domingos”, “Raimon”, “VietNam”, “La ofensiva del

tet”, “D’un temps d’ un país”, “La hora de los hornos”, “Apollon, una fábrica ocupada”, “Tupamaros, guerrilla urbana”, “Primer Festival Poesía del Price”, “La Montaña, Monserrat 1970”. “La Huelga de hambre de Mossen Xirinachs”, “Octubre”, “El Acorazado Potemkin”, “El cuarto poder”.

- c) Preocupación por rodar y producir nuevos films sobre problemas de actualidad, y sobretodo rodaje tipo “newsreels” de acontecimientos políticos importantes, manifestaciones, etc. para tener el testimonio de diversos aspectos de la lucha, utilizarlo en films propios, y difundirlo a través de canales informativos exteriores de máxima audiencia.
- d) Colaborar con TV. de distintos países, preocupados en pasar información sobre España. En este sentido los rodajes efectuados por el grupo o con la ayuda del grupo de técnicos de la comisión para TV. Sueca, Finlandesa, ORTF, RAI, BBC, primer canal Frankfurt, etc, son innumerables.

Para estas diferentes emisiones se han rodado manifestaciones, asambleas, entrevistas con líderes de la oposición, con dirigentes obreros y estudiantiles, con obreros de [Seat] o del transporte en huelga, con médicos del clínico o de San Pablo en huelgas, con profesionales de la canción...

- e) Como objetivo primordial estaba el equiparse con material propio, que permitiese a la comisión gozar de la máxima autonomía de producción. En la actualidad la Comisión cuenta con cámaras, magnetófonos (posibilidad de hacer sonido [directo] sincro) y mesa de montaje. Este material tiene un valor de varios cientos de miles de pesetas.

La Comisión de Cine de Barcelona y el film “PARIS JUNIO 1971”

La Comisión de Cine, en este sentido, tuvo de inmediato, un gran interés en asegurar el rodaje de un film a partir del acto de Montreuil.

Se discutió previamente la conveniencia de hacer este film; vencidas algunas reticencias políticas, se planteó la necesidad de la máxima autonomía de producción, y la condición de basar el trabajo en un equipo colectivo en cuanto a responsabilidad. Se designó únicamente un productor ejecutivo y toda la Comisión participaría a nivel de discusión en la fase de montaje, designando la Comisión en este momento al equipo de responsables del mismo.

Fue condición previa y aceptada por todos que en el film se resaltarían al máximo los aspectos referentes a la política unitaria y a una alternativa democrática.

Los acuerdos posteriores con el Partido, cuando ya en París el equipo de rodaje discutió estos puntos, ratificaban esta situación: el Partido facilitaba al máximo el rodaje, los contactos y las condiciones de trabajo, pero la producción era autónoma. El [Partido], con el producto terminado y visto, adquiriría un número de copias sobre cuyo precio de coste laboratorio, se añadiría un tanto por copia que aseguraría una parte de la amortización del coste de producción. El Partido se reservaba la distribución clandestina en el interior del País, y los circuitos del Partido y de la emigración en el exterior. La Comisión se ocuparía de vender el film a Tv. y posibles circuitos comerciales.

La realización del film ha permitido a la Comisión en general y sobretodo a los redactores de este dossier, en su doble condición de miembros de la Comisión y militantes del Partido, extraer algunas conclusiones de esta experiencia: 1º era posible a la Comisión de cine, amplia y unitaria como es,

colaborar con organizaciones políticas determinadas e incluso a su servicio. 2º. Las dificultades encontradas durante la realización y después de ella, han sido de menor importancia, aunque podían haberse evitado tal vez con un mayor detalle a la hora de los planteamientos, y luego con una mayor agilidad en todos los terrenos por parte de quien representaba al Partido en la ejecución de los acuerdos. Hay que señalar que muchas de las dificultades producidas podían haber provocado roces y discusiones más graves de haber llegado a la Comisión, pero que fueron obviadas en París a través de una suavización de la realidad por parte de todos. (Algunas circunstancias, como la desaparición del Productor Ejecutivo durante unos meses provocaron un impasse, no ayudando a la solución rápida de algunos problemas.) 3º. Si bien la capacidad técnica de la Comisión quedaba más probada, el film supuso una constatación de la falta de infraestructura para nuestra actividad, (dificultades de montaje, sonorización y laboratorio), que han repercutido en el retraso que ha sufrido la entrega del film. En este sentido tal vez la Comisión pecó de optimismo al abordar esta producción o no hizo los planteamientos de tipo práctico lo bastante ajustados. 4º. Se ha puesto en evidencia la posibilidad de producir films de una cierta envergadura a costes realmente bajos. 5ª. A través del film se ha llegado a una situación de colaboración muy estrecha con UNICITÉ (PCF), quienes nos han permitido beneficiarnos de su ayuda personal durante el rodaje y el montaje, de sus relaciones a distinto nivel, de condiciones favorables en laboratorios, etc. Lamentablemente no ha sido igual con UNITELEFILM 9 (PCI), que no han aceptado plantear nunca la colaboración a nivel político y de solidaridad, sino con mentalidad de estricto mercader. Pese a que los acuerdos con UNITELEFILM de la Comisión datan de hace dos años, y que en otras ocasiones se ha producido un interesante intercambio de film entre ambos grupos.

A pesar pues de que la envergadura del film ha puesto de relieve algunos problemas inherentes a toda la organización que cuenta con corrientes muy diversas en su seno, ya que cuenta con todas las ventajas e inconvenientes de una plataforma política y profesional unitaria, retenemos que en conjunto la experiencia ha sido positiva.

Posibilidades actuales de la Comisión

Uno de los aspectos más positivos, es que la Comisión de Cine de Barcelona, ha podido ayudar a los compañeros de Madrid que [intentan] montar un organismo parecido (sin carácter unitario por el momento). Se han iniciado diversos rodajes de manifestaciones, etc. e incluso un film completo: "Patiño".

Al mismo tiempo la Comisión ha iniciado una reorganización y ampliación, y ha llegado a darse cuenta de una cuestión básica: si el circuito de exhibición no se extiende fuera de Cataluña y no se inician trabajos paralelos en diversos puntos el porvenir de la Comisión por lo menos en sus aspectos de rodaje y distribución se vería muy comprometido, y al mismo tiempo disminuiría la utilidad de su actual trabajo.

Por otra parte la dedicación casi total de algunos profesionales hacia esta actividad, ha planteado seriamente graves problemas económicos a nivel de simple subsistencia para estos. Parece que a través de un trabajo en el exterior se abren algunas perspectivas de trabajo remunerado (film de encargo para TV., rodajes de "newsreels", que permitirían mantener esta dedicación).

El problema de ampliar la distribución en el interior excede ampliamente de las posibilidades de la Comisión misma. En este sentido la coordinación y promoción de una forma u otra deberían estudiarse con el máximo interés.

La Comisión de Barcelona y el grupo de Madrid, han aceptado delegar plenamente en el exterior su representación en Brigitte Dornes y en Pere Fages y en Miguel Ángel, a los efectos de continuar la relación en su nombre con Tv. de distintos países, UNICITE, dirección del Partido etc.

El primer fruto de esta actividad en el exterior ha sido el estudio de nuevas y casi inagotables posibilidades de obtención de films en el exterior para nuestro circuito en el [País]. Se ha conseguido también una producción de dos films sobre la represión cultural en España de 30' cada uno, con un presupuesto de 450.000 pts. ya en rodaje, y realizados por nuestros compañeros. Será difundidos por la Tv. de Suecia, y ellos se ocupan de su difusión a través de otras cadenas nacionales.

La Comisión de C. ha iniciado contactos y relaciones con la AAIACE (Italia), Grupo Cinema LOTTA OPERAIA, Grupo CINEMA E RIVOLUZIONE, UNITELEFILM, UNICITE, CINEMATECA DEL TERCER MUNDO, TRADE UNION OF CINEMA AND TELEVISION TECHNICIANS, etc.

Difusión por parte de la Comisión del film "París Junio"

Ha sido vendido a la Tv. sueca en 10.000 coronas, para realizar un montaje de 40', que básicamente ha recogido la entrevista con Santiago y Dolores y algunos aspectos del acto. La emisión ha sido muy bien acogida. Pasó por el primer Canal a las nueve de la noche.

Le Service de la Recherche (París) a cambio de su colaboración en la mezcla y laboratorio de sonido, que abarataron el coste del film en un 20 % posee una copia del mismo y mediante contrato tiene derecho a un pase gratuito a través de ORTF.

Otro programa de la ORTF ha adquirido (falta establecer el acuerdo definitivo) varios minutos del film para una emisión que prepara sobre personalidades políticas contemporáneas.

UNICITE, posee una copia en virtud de los acuerdos que establecimos para su colaboración en el film.

Están en curso diversas gestiones con Tv. de Frankfurt, Rai, ICAIC de Cuba, etc.
Se ha facilitado una copia a un realizador norteamericano Abraham Osheroff (antiguo de la Lincoln), que prepara un film sobre España para los circuitos universitarios. Hay un acuerdo de participación en los beneficios que realice con este film.

Hay también que señalar que en el capítulo de difusión constituyó un fracaso absoluto la proyección que se celebró especialmente para los agregados de prensa y los representantes de las TV. de los países socialistas, con la cobertura y la invitación del Cise. (No asistió nadie).

LA NECESIDAD DE UTILIZAR EL CINE Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES EN EL TRABAJO POLÍTICO.

"El cine entre todas las artes, es
para nosotros la más importante".
Lenin, agosto 1922

A partir de los años cuarenta, comienza a declinar la validez de un concepto que se había considerado axiomático desde que el cine existe: el cine es un medio de comunicación para cuyo disfrute o utilización se requiere la posesión de grandes recursos y por tanto esta condenado a depender del gran capital, o a convertirse en una industria de estado, al servicio del totalitarismo en algunos casos, o de los pueblos en que el socialismo ha progresado y se ha instalado.

En primer lugar el “neorrealismo” italiano antes de que la gran ofensiva de la administración democratacristiana terminase con el, ayudó a derribar aquel principio. ROMA CITTA APERTA, LADRÓN DE BICICLETAS, PAISA, el cine de De Santis, De Sica, Rossellini... Luego esta misma experiencia de producción a bajo coste, se extendió y al mismo tiempo era aprovechada por el gran capital cuando la industria del cine iniciaba su gran crisis de los años cincuenta, a causa de la [aparición] masiva y popular del televisor y del automóvil; [llegó] el FREE CINEMA, la NOUVELLE VAGUE, la explosión americana de la “beat generation” y la ESCUELA DE NUEVA YORK. Frente a todo ello la reacción ágil de las grandes compañías; que aprovechan experiencias, métodos de trabajo, recuperan a autores e integran técnicos...

De cualquier modo una experiencia válida para todos, y una lección. El cine no está limitado a quienes poseen grandes medios financieros. Y además sobretodo: el cine al margen de ser un espectáculo es un medio como otro de escritura y de difusión. El documento, el film tract, el film ensayo, etc: son posibles. En este sentido la ruptura formal que ha significado el cine “underground” y sus muchas escuelas – típico fenómeno de la sociedad opulenta en que se ha producido- también nos interesa al margen de su esterilidad y del vacío cultural que con frecuencia ha reflejado.

Se ha desplazado pues, en estos años no solo el cine que se hace al servicio del [frase ilegible].

Cuando en la Francia del Frente Popular, el PCF, quiso su gran film de propaganda, encargó, contando con grandes medios a Renoir, ‘LA VIE EST A NOUS’, de otra parte excelente película. Hoy no sería una medida útil, y así lo comprenden las organizaciones que se disponen a dar la batalla política en el terreno audiovisual, y a través precisamente de estos medios. Las dos últimas campañas del PCI a través del cine en 8 mm.: primero y de los videocassettes después van en este sentido. El esfuerzo de los cineastas del PCF después de mayo del 68 para convencer al PCF de la necesidad de trabajar con medios audiovisuales también. En el segundo caso la puesta a punto de UNICITE como estructura de trabajo es realmente importante, así como los criterios renovadores que la presiden.

Las organizaciones políticas, los sindicatos, hoy, no se plantean la producción de films aleccionadores, basados en normas de cine-espectáculo que por ejemplo glorifique la revolución o trace su epopeya, o ni tan solo ejemplifique y moralice. Interesa mucho más realizar y mostrar films, que sean elementos de información, de reflexión y de concienciación que no de simple exaltación. Por ello pensamos que debe interesarnos mucho más ‘LA SAL DE LA TIERRA’ que ‘El ACORAZADO POTEMKIN’. Más la experiencia del cine novo del Brasil, del cine que llega de Nord VietNam, del cine irlandés de Lennon, que la del cine Cubano, la del cine soviético o la de la propia [Uninci]

Pensamos que el esfuerzo a realizar debe situarse en la línea de UNICITE, UNITELEFILM, o la CINEMATECA DEL TERCER MUNDO de Montevideo.

Frente a las necesidades que nos empujan a desarrollar un trabajo en los medios de comunicación audiovisuales, debemos constatar algunos cambios fundamentales acaecidos.

Cuando en 1922 Lenin se refería al cine, este era el fenómeno y medio de comunicación más amplio conocido hasta entonces. Al decir de Cohen-Séat, en su primer curso de Filmología dictado en la Sorbonne, “la comunidad de hombres, asistentes asiduos al espectáculo cinematográfico, en relación a una actividad y unos gestos, era la mayor comunidad de todos los tiempos superior en número a cualquier grupo anterior, seguidor de una mitología, una religión o un sistema de ideas”. Sino las conclusiones, la constatación del sociólogo francés eran importantes.

En algún modo, la época de aquella comunidad de espectadores ha cedido a favor de la de los espectadores de TV. No se concibe hoy apenas una industria independiente del cine, que no esté vinculada o muy relacionada con la TV. El cine en el terreno de la información y el documento ha perdido casi toda su vigencia, y está en vías de perderla como espectáculo.

La gran concentración industrial y el control ejercido por el gran capital sobre el cine, con la consiguiente reducción de opciones culturales e ideológicas para el mismo, se ha agravado aun, al producirse la concentración de la información, del espectáculo, a través o control difusión-producción ejercido por la TV. Está además en vías de concentrarse más por la acción decidida y enérgica de los grandes monopolios al percibir las nuevas posibilidades del videotape (cinta audiovisual electromagnética) y de las cassettes. De hecho Hachette_Rank-Dupont-Hoetscht, poseen ya el control en toda Europa.

Las características que alcanza este monopolio cultural informativo, en un país de TV. estatizada como el nuestro son de alcance fabuloso. Si examinamos la incidencia de TV. sobre el público español comprobaremos que cuatricula la de la totalidad de prensa y radio. Baste como dato el siguiente: la duración de las [campañas] en prensa escrita y radio para preparar al público frente [a] grandes decisiones, o como campaña previa a los referéndums que sancionaron las leyes orgánicas del Estado fascista, fue como media de varias [semanas], y la mínima de once días. TVE, necesitó tres días para lanzar la campaña publicitaria Juan Carlos, que culminó con la retransmisión en directo desde las Cortes, de la proclamación de Juan Carlos como sucesor.

Es pues a la vista de este contexto preciso en el que TV. tiene esta fuerza, que conviene situar un estudio de nuestras posibilidades y de las necesidades a cubrir.

Puede objetarse que la desproporción evidente entre nuestros medios aún en situaciones mejores que la actual, convierten poco menos que inútil todo esfuerzo o todo combate en este terreno.

La respuesta es demasiado fácil también. Sería, aceptar esto, como dejar de editar 'Mundo Obrero' porque el tiraje del ABC o LA VANGUARDIA es tal o tal otro. Precisamente el film, supone frente a la prensa escrita y a la información impresa en algunos terrenos, un gran progreso. Psicológicamente, el impacto de un film, para un público medianamente sensibilizado o poco sensibilizado, es inmenso. Primero porque el film en si mismo, su existencia, supone ya una madurez y pone de relieve las posibilidades que existen (sin explotar aún), para que la oposición, las organizaciones, las fuerzas populares se expresen y entren en concurrencia en terrenos hasta ahora vedados para ellas. Segundo a causa de la organización que tales proyecciones semipúblicas o clandestinas requieren. Tercero a causa de todos los procesos de identificación del espectador con la imagen, -no hay que olvidar la endopatía del espectador-, y al valor mitológico de la imagen en movimiento.

Lo que hay que fijar, son las opciones culturales y políticas, de un cine que no podemos proponer como substitutivo de otro cine, sino como una cuna introducida en todo un sistema de información, educación y alienación dirigido por la Administración fascista. De aquí que debe acentuarse el carácter agresivo y de combate de nuestros productos audiovisuales, pero mas que este carácter debemos estar atentos a su valor crítico, pedagógico y desalienador: en este sentido debería huir como de la peste de un cine complaciente para nuestros gustos, de "espectadores de la izquierda", fomentador de otras mitologías, y utilizador en suma de las mismas fórmulas lingüísticas y de los mismos códigos de signos que los utilizados por el cine del "sistema". Debemos por el contrario esforzarnos por un cine, que ante todo sea un elemento de reflexión y un instrumento de contrainformación.

A través de todo lo expuesto y sin olvidar ninguna de las dificultades que existen pensamos que son diversos los campos, las actividades, todas relacionadas con el audiovisual, en los que de una u otra manera debe incidir el Partido, a través de estructuras y plataformas ya existentes o creándolas ex-novo.

Por ello pasamos a formular diversas sugerencias que puedan dar paso a una propuesta formal. No creemos que con los datos aportados y con este resumen se cierre una reflexión sobre el tema, sino que por el contrario desearíamos, con este “dossier” llamar la atención sobre el tema de incitar a una reflexión más detallada y más rica.

FOMENTO DE LAS ACTIVIDADES POLÍTICAS EN EL SECTOR CINE-TV-AUDIOVISUAL

La en particular mala situación profesional; el malestar, el peso directo de la represión cultural, hace de este sector, entre los de los trabajadores culturales, tal vez junto el de la enseñanza y a la sanidad, uno de los sectores más sensibilizados. El carácter a veces espectacular que adquieren las acciones en este sector y el prestigio de algunos nombres tanto en el país como en el exterior, obligan a interesarse como siempre por él. Recordamos el espectacular momento de la lucha del ASDREC, o la participación masiva de profesionales del cine en la Asamblea de Montserrat.

En este sentido la existencia de plataformas unitarias como hasta ahora la Comisión de Barcelona, pensamos que debe ser como hasta hoy apoyada y fomentada al máximo.

RODAJE, PRODUCCIÓN DE FILMS, DISTRIBUCIÓN EN CIRCUITOS CLANDESTINOS

La experiencia de Barcelona y de Cataluña en general, pensamos que es concluyente. De una parte por primera vez, tenemos documentos gráficos [amplios] de forma continuada, sobre varios aspectos de la lucha.

Por primera vez estamos en condiciones de utilizar este material en campañas de sensibilización en el interior. (No poseemos los datos exactos, pero [en Cataluña solamente], la proyección de las tres copias de que se componían del film sobre VietNam, permitieron recoger en un mes, y en más de cincuenta proyecciones, casi todas en empresas, unas ciento cincuenta mil pesetas en la campaña de la quinina).

Hay que corregir muchas cosas a partir de esta experiencia, pero sobre todo hay que extenderla. Es claro que para ello, no habrán condiciones óptimas en tanto no cristalice y avance en toda España la lucha unitaria.

Hay que convencer, explicar, ante todo, a las organizaciones la utilidad de estos nuevos medios y posibilidades reales existentes. La batalla interior y a todos los niveles nos parece un [frase ilegible].

Por primera vez estamos también, en condiciones de utilizar estos materiales, de forma permanente, para sensibilizar a públicos internacionales a través de medios de gran audiencia. En un a primera etapa hemos llegado a tal grado de colaboración con una importante TV: europea, que puede decirse que toda la información oral o visual que difunden de España pasa a través nuestro. Podemos multiplicar este resultado.

AGENCIA INFORMATIVA AUDIOVISUAL

Los intentos en este sentido deberían coordinarse al máximo con la Agencia Democrática de Información y con Agencia Popular de Información. Podría verse incluso si convendría operar con estas siglas para la difusión de nuestras imágenes. En este sentido API ha hecho una propuesta. Probablemente convendrá encontrar otras, distintas.

CIRCUITO DE DISTRIBUCIÓN EN LA EMIGRACIÓN

Se ha venido hablando de la necesidad de suministrar films y materiales a los españoles de la emigración. Es un hecho que muchos de los centros existentes si tiene alguna actividad en este sentido, esta se reduce a proyectar de vez en cuando algún film comercial español que se encuentra en distribución en estos países. No hace falta puntualizar que en la mayor parte de casos se trata de films de baja calidad en todo sentido, cuando no son infraproductos tipo Marisol o Joselito.

En distintas conversaciones con compañeros de estos centros, y también de Delegación Ext. de Comisiones Obreras, y de la Dirección del Partido, ha surgido de forma un tanto vaga este proyecto.

Es desde luego factible organizar algo en ese sentido. Hemos establecido para ello una lista muy amplia de films españoles, útiles culturalmente, asequibles casi todos ellos, y estéticamente dignos. La lista la hemos establecido a título indicativo, muy amplia y sin criterios de exigencia máxima.

Con unos ocho o diez films, se podría iniciar en la próxima temporada una distribución bastante amplia, que permitiese a cada centro interesado, por lo menos una vez al mes, excepto meses de verano, disponer de un programa adecuado. En muchos casos este canal de distribución podría aprovecharse para proyectar los materiales más directamente políticos como complemento de los films base. En algunos casos no sería [desdeñable] proponer la celebración de charlas o coloquios en torno a esas proyecciones.

Hemos tanteado a diversos productores demócratas o en algún caso amigos del Partido. En principio no hemos encontrado más que facilidades. Están dispuestos a regalar sus films para este uso exclusivo. Tendríamos únicamente que hacernos cargo del coste de las copias.

Aspectos financieros

Por razones prácticas y de orden económico la distribución debería hacerse en 16 mm. El valor de las copias en blanco y negro es de unas 8.000 a 10.000 pts. (en España) y en color de 15.000 a 20.000 según el metraje. La adquisición de ocho a diez copias supondría pues, una inversión del orden de las cien a las [ciento cincuenta] mil pesetas, con lo cual se podría desarrollar una amplia campaña de prueba.

A título de ejemplo ATES, en Suiza, aceptaría cada vez un film, programándolo en días distintos en una docena de centros y se comprometería a una cuota de 800 a 1000 francos suizos por mes. Esto significaría que solo Suiza amortizaría en un año el total de esta primera inversión.

Aspectos legales

Estamos trabajando en colaboración con los camaradas de UNICITÉ en un estudio de los problemas legales que una tal distribución platearía. No hemos llegado aun a opiniones concluyentes pero parece

que bastaría contar con una sociedad legal. Esta Sociedad podría también ocuparse de la venta y difusión de materiales tipo 'newsreel' a las diferentes TV.

ALGUNOS ASPECTOS POLÍTICOS

Parcialmente existiría una doble condición de este grupo de trabajo en el exterior de una parte operaría como prolongación en el exterior de la Comisión y los grupos que trabajan en el audiovisual en España. De otra sería un organismo directamente vinculada y dependiente del partido. Solamente plantea problemas en tanto que las gestiones que se hiciesen en nombre de la Comisión o grupos deberían ser totalmente autónomas, mientras que para el resto de actividades, la dependencia debería ser mucho mayor.

Pensamos que es una dificultad algo teórica pero que conviene tener presente.

PROPUESTA DE ORGANIZACIÓN

a) PERSONAS

Contaríamos en principio con Brigitte Dornes, (Unicité), Pere Fages (Comisión de Barcelona), Miguel Ibarondo (CISE), y Alonso o Terron, y Antonio García del Pozo (Comisión de Europa y muy vinculado también a UNICITÉ). Pensamos que también y con unas funciones muy concretas debemos contar con los compañeros de Madrid y Barcelona.

b) LOCAL

Pensamos proponer para administración y depósito de copias y local de gestión a la [Dirección] del CISE, una posible colaboración en este sentido. No está excluido que dado su carácter legal pudiese ser también la sociedad que amparase nuestra [actividad]. Su carácter de Centro DE INFORMACIÓN, corresponde aunque no totalmente a uno de nuestros más importantes campos de actividad.

c) FUNCIONAMIENTO ECONÓMICO

Los proyectos son muchos en este momento y las posibilidades económicas en mano pocas. Pensamos, pero, que podemos desenvolvemos con nuestros propios medios, y alcanzar paso a paso un grado de total autofinanciación. Tal vez como arranque sea necesaria obtener alguna ayuda a fondo perdido o como préstamo.

Evidentemente es todo, estaría desde un punto de vista bajo el control y la supervisión del partido. Entendemos pero, que este, no puede imaginar que esta actividad sea rentable. Que la autofinanciación sería ya un logro importante.

Para discutir más ampliamente esta propuesta planteamos la conveniencia de una discusión minuciosa con el Secretariado del Partido.

[A continuación el archivo incluye recortes de la prensa internacional]

LISTES DES FILMS

N°1 POETAS –LES POETES-

16 mm. n.b. -1970 – 30 minutes- vers. catalane.

Un reportage sur le Ier. Festival de poésie populaire, dans le Price de Barcelone, organisé au bénéfice du fond de solidarité des commissions ouvrières. Ont participé à de festival, Joan Brossa, Joan OLIVER, G. FERRATER, Salvador ESPRIÚ, etc...

Cette soirée, par son dynamisme et sa forme originale est devenue un meeting.

N°2 MIRO 37

16 mm. n.b. et couleur- 5 minutes- 1970.

Un montage de documents sur la guerre civile, et de dessins de Miro connus sous le nom de – Série de Barcelone-. Ce film se termine avec l’affiche de 1937 (en couleur). –AIDEZ L’ ESPAGNE.

Sur le thème de la guerre d’Espagne, une approche de l’œuvre o de Miro.

N°3 EL LARGO VIAJE – LE LONG VOYAGE-

16 mm. n. b. – 1969 – 30 minutes.

Documentaire sur les conditions de vie des émigrés qui arrivent à Barcelone, de toutes les régions d’Espagne. Une analyse des raisons profondes de cette émigration, et la dénonciation d’une situation générale d’exploitation, qui ne prend pas fin à l’arrivée dans la grande ville, mais qui change de forme.

LISTES DES FILMS (suite n°1)

N°4 RAIMON.

16 mm. n. b. –1965 – 10 minutes vers. catalane.

Trois chansons de Raimon, illustrées par des photos du monde entier qui mettent en évidence leurs valeurs sociales et politiques. Ce film réalisé légalement a toujours été interdit par la censure espagnole.

N°5 EL ALTOPARLANTE –LE HAUT-PARLEUR-

16 mm. n.b. – 1970 – 25 minutes.

Un montage des discours originaux de Franco, de différentes époques, sur des images de personnes se rendant à leur travail.

N°6 LA MONTAÑA – LA MONTAGNE-

1971 – 16 mm. n.b. 10 minutes vers. catalane.

Documentaire sur la constitution de l’Assemblée Permanente d’Intellectuels de Catalogne, à Montserrat – Monserrat où 300 intellectuels’ s’étaient enfermés pendant 3 jours en signe de protestation pendant le procès de Burgos.

Nº 7 PATINO

1971 – 16 mm. n.b. 30 minutes.

Documentaire sur la reconstitution de la mort de Pedro Patino ouvrier au bâtiment, tué par balle de la garde civile, en septembre 1971 à Madrid, pendant la grève de la construction.

Interview de sa femme, de ses compagnons de travail, et actions de solidarités que suscita son assassinat

LISTE DES FILMS (suite nº 2)

Nº 8 TARRASA 70

Documentaire sur la situation de Terrassa, le [développement] des commissions ouvrières, les actions pendant le procès de Burgos.

16 mm. n.b. -1970- 30 minutes.

Nº9 PARIS JUIN 1971

16 mm. N.B. 1 heure 35 minutes.

A partir du meeting de Montreuil organisé par le Parti communiste Français le 20 Juin 1971, au parc Montreuil sous la banderole de: “Contra la dictature franquiste, pour l’amnistie et à les libertés, solidarité avec le peuple d’Espagne”; ce film est un témoignage sur l’exile, l’émigration et la répression.

A partir de cet acte, il trace et explique quelle est la politique du Parti Communiste d’Espagne aujourd’hui et l’alternative démocratique contenue dans cette politique pour notre pays. Son interviewée, Dolores Ibarruri, dite “La Pasionaria”, Santiago Carrillo, secrétaire du P.C.E.. Marcos Ana, secrétaire générale, du CISE, centre d’informations et de solidarité d’Espagne. Santiago Álvarez, secrétaire du Parti Communiste de Galice, Josep Moix, président du Parti Socialiste Unifié de Catalogne, Francisco Antón, Melquíades Álvarez et des personnes prisent au hasard parmi ces milliers et milliers d’anonymes venus d’Espagne et de l’Europe entière, pour participer à ce meeting.

Nº10 LA HUELGA DEL HAMBRE

LA GREVE DE LA FAIM

16 mm. N. B. -1970- 10 minutes

Interview du Père Lluís M. Xirinachs pendant son 20° jour de grève de la faim pendant le Procès de Burgos. Il parle de son village et des diverses réactions des habitants pendant tous ces événements.

Documento 2. Archivo del Colegio de España en París, 'Informe de la Embajada sobre la repercusión de los sucesos universitarios de Madrid, 1956 por D. Antonio Poch', Sign. 1/2, 8-12. Transcripción de Xose Prieto Souto.

CITÉ UNIVERSITAIRE

CIUDAD UNIVERSITARIA

COLLÈGE D'ESPAGNE

COLEGIO DE ESPAÑA

DIRECTION

DIRECCIÓN

PARIS (XIV) – 9, BOULEVARD JOURDAN

Excmo. Sr.

Los sucesos universitarios de los días pasados en Madrid han tenido resonancia, afortunadamente de ninguna gravedad, en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria de París.

Desde las primeras noticias algunos elementos agitadores, -ciertamente muy pocos-, empezaron a bullir, tratando de aprovechar la ocasión para crear un clima de general protesta política. Se puede decir que el 90%, sin embargo, de los residentes permaneció indiferente y totalmente inmune a toda maniobra.

El lunes 13 de Febrero la radio, la prensa y la televisión daban la noticia de la detención del director de Cine Barde[m], e inmediatamente los elementos, -comunistas o filocomunistas- arriba señalados, propusieron una reunión de estudiantes españoles en el Colegio de M[naco] a fin de enviar un escrito de protesta por tal detención.

El miércoles 15 tuvo lugar la mencionada reunión. Los comunistas pretendían recoger las firmas en blanco y después redactar el escrito. Del Colegio de España habían asistido muy pocos residentes y los pocos que asistieron se negaron tajantemente, -esto sí, en medio de imprecaciones de fascistas- a poner su firma en unos pliegos en blanco.

Fracasada esta primera maniobra, convocaron otra segunda reunión, también en una habitación del Colegio de M[naco], para el Viernes 17, en la que vista la imposibilidad de obtener firmas de incautos decidieron enviar un escrito anónimo en que se solidarizaban con el movimiento anti-seu, de los universitarios madrileños y protestaban de la detención [sic] de Barde[m]. Decidieron también que tal escrito fuera elevado a la O.N.U., U.N.E.S.C.O. y autoridades españolas.

Sin embargo los elementos agitadores no se conformaban con este fracaso intentaron obtener las firmas antes denegadas con ocasión de la reunión de un Club Hispanoamericano de

residentes de la Ciudad Universitaria, de reciente creación, y que celebra sus reuniones en la Maison Internationale. A tal fin hab[í]an conseguido que se votara que el tema de la reuni[ó]n fuese la consideraci[ó]n de los problemas españoles.

Se presentaron los comunistas y comunistoides perfectamente coordinados, repartidos sus papeles y con numerosa claque. Uno hablaba de los latifundios y la reforma agraria, otro de la depauperaci[ó]n y mis[é]rrimos salarios de los obreros españoles, otro de los muertos en la zona nacional por la causa democr[á]tica, otro, en fin, a quien sin dud[a] le hab[í]a tocado el papel de plañidera, se lamentaba incansablemente de los “padecimientos” que los camaradas universitarios de Madrid estaban sufriendo en las “mazmorras” y “bajo los esbirros del franquismo”. Todos ellos eran españoles e hispanoamericanos, todos ellos, tambi[é]n, comunistas o filocomunistas. Finalmente sali[ó] a relucir de nuevo el documento de protesta y resolvieron pedir, y casi exigir, que fuera firmado, pues este y no otro era el prop[ó]sito de la reuni[ó]n.

Manuel Lizcano y Adolfo Pascual, residente del Colegio de España (el [ú]ltimo en la actualidad transferido al Pabell[ó]n de Estados Unidos) resistieron durante cinco horas la discusi[ó]n y se desenvolvieron con gran habilidad pol[é]mica. Tanto, que al final los grupos peruano, colombiano y argentino solidariz[á]ndose con la postura de los antes mencionados, y alegando que los fines culturales del club degeneraban en pol[í]ticos, amenazaron con retirarse y disolver el Club Hispanoamericano. Antes [sic] esto, los comunistas recuperaron el escrito, se retractaron de toda ofensa que la disputa pudieran habido infligir al Sr. Lizcano y se retiraron sin haber logrado sus objetivos.

Tales son los hechos acaecidos en estos pasados d[í]as y que pongo en el debido conocimiento de V.E., hechos por fortuna, de importancia muy secundaria, como al superior criterio de V.E. no se le ocultara, y que ni por un momento han puesto en peligro la vida normal del Colegio de España.

Lo referido es simplemente un reflejo de lo sucedido en Madrid, y es l[ó]gico que as[í] sea y debamos prever que a ha de suceder en el futuro. Cualquier acontecimiento de la vida española, especialmente de la vida estudiantil, ha de tener en la Ciudad Universitaria de Paris una caja de resonancia, dado el gran n[ú]mero de estudiantes comunistas, cripto-comunistas y filo-comunistas que en ella pululan, el no menor de progresistas, dem[ó]cratas-radicales (muchos de ellos cat[ó]licos), y la especial agudizaci[ó]n, en estos momentos a partir de las [ú]ltimas elecciones [sic] francesas, de la propaganda, el proselitismo y la utilizaci[ó]n de slogans de pretendida lucha antifascista.

Se ha de prever, pues, repito, que todo avafó pol[í]tico español ha de ser aprovechado para fines propagand[í]sticos y agitadores.

Dios guarde a V.E. muchos años.

Par[í]s, 23 de Febrero de 1956

-Antonio POCH Y GUTIERREZ DE GAVIEDES-
Director del Colegio

Documento 3. Asamblea libre de cineastas (1967, 2ª quincena de noviembre).
Mundo Obrero, p. 2.

Asamblea libre de cineastas

En Madrid, bajo la presidencia de Berlanga, Bardem, Summers y otras destacadas figuras de nuestra cinematografía, más de 150 asistentes protestaron por el hecho de que Fraga hubiese excluido de la inauguración de la nueva « Escuela Oficial de Cine, Radio y Televisión » a lo más destacado del cine español, a los realizadores de mayor prestigio entre los cuales hay antiguos alumnos de la E.O.C. En esta asamblea libre, igual que en Sitjes, se pidió la destitución del falangista Fernández Cuenca como director de la E.O.C. y se acordó celebrar en breve una Asamblea Nacional de profesionales del cine en la que se estudien, realmente, los problemas del cine español. Ya la propia asamblea que comentamos tuvo significación nacional pues se recibieron adhesiones de varios lugares de España y de realizadores como Saura, que estaba fuera de Madrid. Es un paso más hacia la consecución de las Conclusiones adoptadas en Sitjes. De esas Conclusiones recordamos los puntos esenciales: « Libre acceso al ejercicio de la profesión. — Supresión del SNE y creación de un Sindicato de base democrática. — Supresión del cartón de rodaje y otros permisos anexos. — Libertad de exhibición no sujeta a control gubernativo ni administrativo, directo o indirecto. — Supresión de la censura previa a película completada. — Pasar todos los controles al Sindicato Democrático que deben crear los propios cineastas.

Documento 4. Archivo personal de David Pérez Merinero. Hoja de la sesión número 62 del cinceclub ACOP fechada el 18 de febrero de 1972.

CINE CLUB ACOP

Viernes 18 de Febrero

Sesión núm. 62

FILMS A PROYECTAR:

MONEGROS, de Antonio Artero
LABELECIA LALACIO, de José Luis García Sánchez
CONSEJO A LOS RUMIANTES, de Jesús García de Dueñas
BOLERO DE AMOR, de Francisco Betriu
BLANCO s/. BLANCO, de Antonio Artero
ESTA ES LA PELICULA,..., de Pedro Costa
DEL TRES AL ONCE, de Antonio Artero

----0----

COLOQUIO:

Después de la proyección de los films habrá un coloquio,
con la participación entre otros de Antonio Artero y Pedro
Costa.

----0----

"ESTA ES LA PELICULA..." (1968)

Autor: Pedro COSTA

35 mm. eastman color

(Seleccionada por III Semana Internacional del Cine de Autor)

"El concepto de ostranenie, que ha sido abundantemente anali-
zado y aplicado, como se sabe por los estructuralistas sovié-
ticos (1), puede ser útil aquí para explicar y aclarar algu-
nos elementos esenciales para la interpretación del elemento
contextual. Los rusos entendían sobre todo por ostranenie la
separación de una palabra (de un sintagma o de un fonema),
de una frase, de un verso, es decir de un objeto poético, de
su contexto habitual, a fin de renovar la información"

Gillo Dorfles

(1) Kolsankij, Gorny, etcétera.

ooOoo

Autor: Antonio ARTERO

(Seleccionada por el Festival Internacional de Cortometrajes de Eilbao y la III Semana Internacional del Cine de Autor.)

(Fragmentos del trabajo de presentación que firmado por Pierre-Luc Gypse, publicó el Boletín del Festival Internacional de Bilbao, con motivo del estreno.)

"BLANCO s/. BLANCO" (1971)

35 mm. blanco

"Lengua y lenguaje se han convertido en norma social. Rigen los actos y las situaciones lo mismo que los objetos. Y se fetichizan en lo que ha dado en llamarse lógica del Discurso. Y mediante esta operación todo medio de comunicación se ha convertido en instrumento de dominio.

Henri Lefebvre

Nota de acop: Los textos que anteceden han sido seleccionados por Antonio Artero y Pedro Costa.

.....0.....

Documento 5. Archivo personal de David Pérez Merinero. Hoja de proyección de *Monegros* elaborada por el cineclub ACOP a partir de un texto de Artero.

CINE CLUB ACOP

Sábado 30 de Octubre, 7 tarde

Sesión núm. 49

MONEGROS, un film de Antonio ARTERO

1.- TEXTO DE ANTONIO ARTERO

MONEGROS es un documental cinematográfico y una reflexión sobre el cine.

Yo creo que un grupo de hombres que pasan unos días en una región subdesarrollada, como la objeto primario de este film, y se plantean críticamente su "rol", sólo puedan entender "su instalación" tal y como se pretende decir en el cortometraje. Esto es; que había una cámara, una película virgen, un aparato de sonido... y unos técnicos. Pero... y aquí empezaron nuestras dudas. Nosotros sólo poseemos elementos del conjunto del sistema cultural: elementos convencionales, representativos. Sin embargo, la REALIDAD estaba allí y sólo allí. Nunca en la pantalla, nunca en el arrastre de la Arriflex, nunca en la película Kodak... Todo -el material técnico y nosotros- era la reificación del sistema. Y nadie ante aquellas tierras y sus habitantes puede reificar.

Por ello MONEGROS es un intento de investigar en los códigos (1) y pasar a continuación a impugnarlos, intentar saber de qué sistemas de determinaciones partimos cuando decidimos emitir una comunicación.

Nuestras sociedades modernas, cuyo modelo cultural es de origen burgués, se apoyan en la práctica del código enmascarado, del fetichismo del código vergonzosamente inserto en una escenografía y un contexto autodefinido como verista y naturalista. ¿Cómo puede liberarse el cine de la sociedad de signos vergonzantes en la que nació?

Quizá la solución para una vanguardia consciente esté en la búsqueda de un código MATERIALISTA, que escape radicalmente a la categoría de expresión, autor, etc. Toda concepción REPRESENTATIVA admite la existencia de un significado trascendental y responde sólo a preguntas y necesidades que pertenecen al idealismo filosófico.

Hoy la tarea más urgente se presenta como desalienación del código. Manifestar el código del que forma parte el sistema, repito, constituye en estos momentos la única salida de todo arte que se quiera y pretenda nuevo.

Antonio Artero

(1) Código se emplea aquí como conjunto de reglas que articulan la convención. (Nota de A.A.)

2.- FICHA

MONEGROS: Año: 1969.- Realización: Antonio Artero.- Fotografía: Raul Artigot (Color y Blanco y negro).- Canta: Antonio Labordeta.- Duración: 24 minutos. Primer Premio XI Semana Internacional de Cine en Color, Barcelona 1969.

3.- NOTA DEL CINE CLUB

MONEGROS se proyectará precediendo a EL EXTRAÑO VIAJE.

AVISO MUY IMPORTANTE: Las sesiones del mes de Noviembre (ciclo François TRUFFAUT) serán los VIERNES a las 7'45 de la tarde.

cine club acop

Documento 6. Archivo personal de Román Gubern. Hoja fechada el 4 de octubre en la que se anuncia el programa oficial para ese día de las Jornadas... de Sitges.

SITGES

PROGRAMA OFICIAL DE ACTOS PARA HOY

- 11 - Salón de las Anforas del Hotel Calípolis :Mesa redonda organizada por las Salas de Arte y Ensayo (Reunión privada)
- 12 -Sala Cine Prado :Proyección especial a petición de los alumnos de la E.O.C.,de dos films de la llamada escuela de Barcelona realizados por Carlos Durán: "RAIMON" y " CADA VEZ QUE ..."
- 16 - Salón de las Anforas del Hotel Calípolis: "tercera sesión de trabajo de las Conversaciones ,con la exposición de prolegómenos para el debate a propósito del tema "CINE DE VANGUARDIA y CINE COMPROMETIDO",a cargo de Ramón Gubern
- 19 y 22 '30 - Sala Cine Prado : Proyección según relación adjunta

Documento 7. Ciné-Archives. Listado de films relacionados con la investigación que se conservan en esta institución. Elaboración de la tabla: Ciné-Archives. (Nuestro agradecimiento a Marion Boulestreau y a Jean-Jacques Doya)

Fonds cinéma Ciné Archives (voir aussi films provenant de la BNF, 3AV/10118 à 10142 sur Clara)								
Titre	Analyse de l'article	Lieu	Producti on	Elément	Format		Date	Cote d'archives
Patino	Boite N° 1, film N° 7	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8326
Patino	Boite N° 1, film N° 7	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8327
Amnistia que trata de Espana	Boite N° 5 bis, film N° 12, copie d'exploitation, durée: 30'	Espagne	Dynadia	Copie Std	16 mm	C	1971	3AV106/8328
Prisons	Boite N° 6, film 13 A : musique, paroles en espagnol	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8329
Prisons	Boite N° 7, film N° 13 B, élément de mixage (paroles en français). Boite N° 7 bis, film N° 13, sécurité mixage en français	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8330
Prisons	Boite N° 7 ter, film N° 13, mixage original (V. Esp. et V.F.)	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8331
Universidad 71- 72	Boite N° 8, film N° 14, image + bobine son optique	Espagne	Dynadia	Im. et son opt.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8332
Madrid 73	Boite N° 12 bis, document N° 18, bidonville, entreprises, gens au travail	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	C	1971	3AV106/8333
Valence	Boite N° 18 bis, document N° 18, police dans une caserne de Valence	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8334
El alto parlante	Boite N° 31, film N° 5, copie d'exploit.	Espagne	Dynadia	Copie Std	16 mm	N/B	1971	3AV106/8335
El largo viaje	Boite N° 32, film N° 3, copie d'exploitation (manque le début)	Espagne	Dynadia	Copie Std	16 mm	N/B	1971	3AV106/8336
Poetas	Boite N° 33, film N° 1, copie d'exploit.	Espagne	Dynadia	Copie Std	16 mm	N/B	1971	3AV106/8337
Flamenco	Boite N° 35, film N° 16, internégatif + son optique	Espagne	Dynadia	Im. et son	16 mm	C et N/B	1971	3AV106/8338
Six heures pour l'Espagne	Boite N° 37, document N° 27, manifes-tations en Espagne de 1970 à 1972	Espagne	Dynadia	Im. et son opt.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8339
Six heures pour l'Espagne	Boite N° 37, document N° 27, manifes-tations en Espagne de 1970 à 1972	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8340
Six heures pour l'Espagne	Boite N° 38, document N° 27 bis, 6 h à la Mutualité en 1973 (film produit par le T.V. suédoise) éléments de mixage N° 1 et 2	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8341

Six heures pour l'Espagne	Boîte N° 39, document N° 27 bis, 6 h à la Mutualité en 1973 (film produit par le T.V. suédoise) copie de travail	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8342
La lucha obrera en Espana	Boîte N° 49, montage sonore original V.F.	Espagne	Dynadia	Mixage	16 mm	DB	1973	3AV106/8343
La lucha obrera en Espana	Boîte N° 51, film N° 37, éléments de mixage N° 1 et 2	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1973	3AV106/8344
La lucha obrera en Espana	Boîte N° 52, film N° 37, commentaires en français	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1973	3AV106/8345
La lucha obrera en Espana	Boîte N° 53, film N° 37, éléments de montage (voir aussi CEX cotée 3AV106/8917)	Espagne	Dynadia	Chutes Im.	16 mm	N/B	1973	3AV106/8346
Paris Juin 71	Boîte N° 68, montage sonore original bobines N° 1 et 1bis	Espagne	Dynadia	Mixage	16 mm	DB	1971	3AV106/8347
Paris Juin 71	Boîte N° 69, montage sonore original bobines N° 2 et 2bis	Espagne	Dynadia	Mixage	16 mm	DB	1971	3AV106/8348
Paris Juin 71	Boîte N° 70, négatif de la 1ère partie	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8349
Paris Juin 71	Boîte N° 71, négatif de la 2ère partie	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8350
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 81, bobine N° 1 : arrivée du train (équipes Brisson et Laïk), sortie métro "Porte de Montreuil", montée au parc Montreau	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8351
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 81, bobine N° 1 : arrivée du train (équipes Brisson et Laïk), sortie métro "Porte de Montreuil", montée au parc Montreau	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8352
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 82 : sons seuls de la boîte 81 + arrivée du train gare de Lyon	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8353
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 83 : meeting Montreau (équipe Brisson) bobine 2	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8354
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 83 et 84 : meeting Montreau (équipe Brisson) bobine 2 + sons seuls	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8355
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 85 (équipe Laïk bobine 3) : arrivée et discours Dolorès, E.Fajon, discours S.Carrillo	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8356
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 85 (équipe Laïk bobine 3) : arrivée et discours Dolorès, E.Fajon, discours S.Carrillo	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8357
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 86 : sons seuls de la boîte N° 85	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8358
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 87 bobine 4: discours de J. Duclos (équipe Laïk), itws de fin de meeting (équipe Brisson)	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8359
Paris Juin 71 (Montreau, 20 Juin 71)	Boîte N° 87 bobine 4 et 88 : discours de J. Duclos (équipe Laïk), itws de fin de	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8360

	meeting (équipe Brisson) + sons seuls							
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Boite N° 89: sons seuls du meeting 11 à 18	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8361
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Boite N° 90 : sons seuls du meeting 19 à 23	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8362
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Boite N° 91: sons seuls du meeting 24, itws à la gare	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8363
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Boite N° 92: Hécart (muet)	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8364
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Boite N° 93: négatif français	Espagne	Dynadia	Chutes Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8365
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Boite N° 94: négatif français	Espagne	Dynadia	Chutes Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8366
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Boite N° 95: montage de 15' pour la fête de l'Huma de 1971	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8367
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Boite N° 95: montage de 15' pour la fête de l'Huma de 1971	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8368
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Boite N° 96 et 97 (montage de 15' pour la fête de l'Huma de 1971) éléments de mixage 1 et 2 + boucles applaudissements + chutes	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8369
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Meeting contre la dictature franquiste avec S. Carrillo et Dolorès. Copie d'exploitation en V.Esp., durée: 28'	Espagne	Dynadia	Copie std	16 mm	N/B	1971	3AV106/8370
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Elément sonore	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8371
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Copie de travail 2ème version	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8372
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Montage sonore 2ème version	Espagne	Dynadia	Mixage	16 mm	DB	1971	3AV106/8373
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Version courte: "Le 20.6.71"	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1971	3AV106/8374
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Version courte: "Le 20.6.71"	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8375
Paris Juin 71 (Montreal, 20 Juin 71)	Copie d'exploitation, durée : 1h30	Espagne	Dynadia	Copie Std	16 mm	N/B	1971	3AV106/8376
Paris Juin 71 (?)	Chants et sons divers: guitares, "La Galice", "Les prisons", bruit de pas et verrous, le travail (Galice), "Quiero vivir", "La cloche"	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8377

Paris Juin 71 (?)	Chants et sons divers: guitares, "La Carta 1-1", "Sempre la misna melodia", "La Huelga", "Colocar un pellogne", "On peut m'arrêter"	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8378
Paris Juin 71 (?)	Chants et sons divers: guitare, "Solidarité", "L'Internationale"	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1971	3AV106/8379
Espagne (mystères ?)	14 petits films sur l'Espagne dont certains sont peu être d'origine améri-caine + 2 éléments provenant de l'INA -A2 + 1 bobine de 10' + 1 bobine "Cisse" + 1 bobine Dolorès	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	N/B	1975	3AV106/8380
Espagne (mystères ?)	7 films de 30 m. couleurs inversible sur l'Espagne à développer	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	C	1975	3AV106/8381
Espagne (mystères ?)	7 films de 30 m. (6 en N/B et 1 Koda-chrome) sur l'Espagne à développer	Espagne	Dynadia	Im.	16 mm	C et N/B	1975	3AV106/8382
Espagne (mystères ?)	Bobine Dolorès	Espagne	Dynadia	Son	16 mm	DB	1975	3AV106/8383
Epopée d'Espagne	La guerre d'Espagne 1936-1939, les Brigades internationales, 2 copies (dont 1 plus courte sans générique de début), durée: 30, (voir aussi éléments de montage 3AV106/8346)	Espagne	Unicité ?	Copie Std	16 mm	N/B	Sans ind.	3AV106/8916
Lucha Obrera en Espana	Les luttes ouvrières durant le franquisme, copie en version espagnole, durée: 30'	Espagne	Unicité ?	Copie Std	16 mm	N/B	1973	3AV106/8917
Lucha Obrera en Espana	Les luttes ouvrières durant le franquisme, copie en version espagnole, durée: 30'	Espagne	Unicité ?	Copie Std	16 mm	N/B	1973	3AV106/8918
Dieu noir, Diable blond	Copie d'exploitation en V.O.	Espagne	Sans ind.	Copie Std	35 mm	N/B	Sans ind.	3AV107/8961
La Luccho Obrera en Espana	Montage sonore original (voir aussi dépôt 3AV106)	Espagne	Sans ind.	Mixage	16 mm	DB	1974	3AV107/8962
La Luccho Obrera en Espana	Montage sonore original (voir aussi dépôt 3AV106)	Espagne	Sans ind.	Son Opt.	16 mm	N/B	1974	3AV107/8963
Manifestation à Barcelone	Manifestation pour une amnistie; la police charge. Copie d'exploitation en V.O., durée: 16'40"	Espagne	Sans ind.	Copie Std mag.	16 mm	C	années 1970	3AV107/8966
Prisons	Copie d'exploitation	Espagne	Unicité	Copie Std mag. (cartouche)	8 mm	N/B	1974	3AV109/9638
La prison	Contretype du film (1 bob.image + 1 bob. son optique seul V.F.), durée: 10'	Espagne ?	Unicité ?	Im. et son opt.	16 mm	N/B	1975	3AV103/7585

Documento 8. Archivo personal de Tino Calabuig. Catálogo de films distribuidos por el Colectivo de Cine de Madrid (1976).

1976

CATALOGO DE FILMS DISTRIBUIDOS POR EL COLECTIVO DE CINE DE MADRID (CCM)

TITULO	FORMATO	DURACION	SONIDO	TEMATICA
(1) "MUERTE DE PEDRO PATINO"	16mm b/n	20m	óptico castellano	Testimonios sobre el obrero P. Patino, asesinado en Getafe.
(2) "UNIVERSIDAD 71-72"	16mm b/n	20m	óptico castellano	Sobre las luchas estudiantiles en Madrid, centrado especialmente en la huelga de Medicina de ese curso.
(3) "PRESOS"	16mm b/n	12m	óptico castellano	Fotomontaje sobre la vida de los presos políticos en las cárceles españolas.
(4) "PROCESO 1001"	16mm b/n	24m	óptico castellano	Testimonio sobre el conocido proceso contra 10 dirigentes de CCOO.
(5) "LA LUCHA OBRERA EN ESPAÑA"	16mm color	25m	óptico castellano	Análisis de las luchas obreras, especialmente de las huelgas de SKF, Standard y la minería asturiana.
(6) "QUE TRATA DE ESPAÑA"	16mm color	22m	óptico castellano	Reportaje sobre los actos y la exposición celebrada en Milán en apoyo de CCOO.
(7) "XIRINACHS"	16mm b/n y color	10m	óptico catalán y castellano	Retrato del conocido luchador por la amnistía y las libertades.
(8) "40 ANYS DE LLUITA"	16mm b/n	30m	óptico catalán y castellano	Film sobre la historia y la lucha del PSUC, desde su fundación.
(9) "EL CORAZON DE CORVALAN"	16mm b/n	55m	óptico castellano	Obra del soviético Roman Karmen sobre el Sec. Grel. del PC chileno y su prisión después del golpe de Pinochet.
(10) "CAMPEÑINOS"	16mm b/n	51m	óptico castellano	Estudio sobre la realidad socio-política del campesinado colombiano.
(11) "L.B.J."	16mm b/n	20m	óptico inglés con subt. en cast.	Film de Santiago Alvarez sobre la política yanqui en Vietnam.

TÍTULO	FORMATO	DURACION	SONIDO	TEMATICA
12) "HANOI, MARTES 13"	16mm	40m	óptico castellano	Documental sobre la vida cotidiana en los momentos más terribles de la agresión yanqui.
13) "LA PRIMERA CARGA A MA-CHETE"	16mm b/n	100m	óptico castellano	Film cubano de M. Octavio Gómez sobre la guerra de independencia de Cuba.
14) "GRANADA MI GRANADA"	16mm b/n	100m	óptico castellano	La guerra civil española y el momento actual vistos por el soviético Roman Karmen.
15) "EL ACORAZADO POTEMKIN"	16mm b/n	80m	música y subt. en francés	Famoso film de S.M. Eisenstein.
16) "OCTUBRE"	16mm b/n	120m	música y subt. en francés	Reconstrucción de Eisenstein de la revolución bolchevique de Octubre.
17) "LA NUEVA BABILONIA"	16mm b/n	100m	muda con títulos en castellano	Film de Kozintsev sobre la comuna de París.
18) "LA MADRE"	16mm b/n	90m	muda con títulos en castellano	Film de Pudovkin basado en la novela homónima de Gorki.
19) "TEST DE VIOLENCIA"	16mm color	18m	óptico música y títulos	Documental sobre la pintura de Juen Genovés imbricada en la realidad contemporánea.
20) "SUEÑOS Y PESADILLAS" (Dreams and Nightmares)	16mm color	70m	óptico en inglés con traduc. al castellano	Film de Abe Osheroff, ex-combatiente de la Brigada Lincoln, sobre la España de 1936-37 y la actual.
21) "CRIMEN HORRIBLE, CASTIGO MERECIDO"	16mm b/n	30m	óptico en vietnamita con subt. en castellano	Film denuncia sobre los bombardeos de Hanoi y Haiphong por la aviación norteamericana.
22) "CAMARADAS"	16mm b/n	90m	óptico castellano	Film de R. Karmen sobre los revolucionarios latinoamericanos.
23) "LA GUERRA DE LOS MOMIOS"	16mm b/n	80m	óptico castellano	Film de Heynowsky y Scheumann sobre la burguesía chilena y el golpe de estado de Pinochet.
24) "SOY, HE SIDO Y SERE"	16mm b/n	90m	óptico castellano	Film de Heynowsky y Scheumann sobre los presos políticos chilenos.

TÍTULO	FORMATO	DURACION	SONIDO	TEMATICA
25) "AQUI MEXICO"	16mm b/n	40m	óptico castellano	Análisis de la situación política mexicana en 1968, cuando la matanza de Tlatelolco.
26) "VITORIA" COLECTIVO	16mm b/n	21m	óptico castellano	Testimonio sobre los 5 obreros masacrados en marzo de 1976 en Vitoria.
27) "AMNISTIA Y LIBERTAD" COLECTIVO	16mm color	34m	óptico castellano	Documental sobre los sucesos políticos en España desde la muerte de Franco al 1 de Mayo.
28) "RAIMON" COLECTIVO	16mm color	10m	óptico catalán	Recital de Raimon en el Pabellón de Deportes del Real Madrid.
29) "CANILO TORRES"	16mm b/n	12m	óptico francés	Documental-entrevista con el sacerdote guerrillero colombiano, poco antes de su muerte.
30) "SEPTIEMBRE CHILENO"	16mm b/n	45m	óptico castellano	Documental sobre el golpe de estado de los fascistas chilenos.
31) "LA HISTORIA ES NUESTRA Y LA HACEN LOS PUEBLOS"	16mm b/n	51m	magnético castellano	Análisis de la realidad política de varios países latinoamericanos.
32) "DOLORES A MADRID"	16mm color	45m	óptico castellano	Mitín de Roma en conmemoración del 80 aniversario de Dolores Ibarruri.
33) "GINEBRA"	16mm color	50m	óptico castellano	Mitín de Ginebra con intervenciones de Dolores Ibarruri, Carrillo.
34) "MITIN DE MONTREUEIL" RODADO/ CARLES DURAN NIRELI BARRONDO	16mm b/n	40m	óptico castellano	El primer gran mitin de masas celebrado por el PCE, en París con diversas intervenciones.
35) "A TODOS LOS PUEBLOS DEL MUNDO"	16mm color	22m	óptico castellano	Film-testimonio sobre la situación chilena a 3 años del golpe militar.
36) "LA CIUDAD ES NUESTRA" TINOCALABUICK	16mm color	50m	óptico castellano	Sobre el problema de la vivienda en los barrios obreros.
37) "LARGO VIAJE HACIA LA IRA"	16mm b/n	30m	óptico castellano	Documental sobre los inmigrantes andaluces en Barcelona.
38) "LARGO VIAJE HACIA LA EXPLOTACION"	16mm b/n	20m	óptico castellano	Sobre los inmigrantes marroquíes en Barcelona.
39) "MUERTE DE PAZ"	16mm b/n	40m	óptico italiano	Análisis de las condiciones de vida del proletariado italiano y los accidentes laborales.
40) "OMAC: UN MINUTO MAS QUE EL PATRON"	16mm b/n	30m	óptico italiano	Documental sobre un proceso huelguístico en Italia que terminó con la ocupación de la fábrica OMAC.

Documento 9. Pregunta realizada a Rodolfo Martín Villa en junio de 2014 dentro del *6e rencontre sur la Transition espagnole au Collège d'Espagne 'La Réforme politique: Stratégies et acteurs de la Loi sur la presse à la CEE (1966-1986)'*¹.

P.: Me gustaría preguntarle por la responsabilidad gubernativa en relación con los sucesos de Vitoria de 1976

R.: Ya, ese es un tema que de alguna manera se mezclan con los crímenes del franquismo y la actuación de la juez argentina que ha estado aquí. Yo quiero decirle que a título personal, a mí no me ha llegado papel alguno por ninguna autoridad judicial. Yo he leído de vez en cuando alguna noticia en la prensa pero nada más. Mire, mi caso, que supongo que la pregunta me la hace a mí para que le conteste cuál es mi implicación en ello, supongo, porque sino no tenía demasiada importancia.

Yo era Ministro de Relaciones Sindicales en el primer gobierno de la monarquía de Juan Carlos y hubo una huelga en la empresa de Forjas Alavesas. Hubo unos encuentros entre policías y manifestantes. Según mi experiencia luego como Ministro de la Gobernación, siempre que hay mucha policía suele no haber problemas aunque la gente se queja, qué despliegue policial, pero cuando hay pocos policías es cuando hay problemas y hubo muertos.

Fraga que era Ministro de la Gobernación estaba fuera, volvió a los dos días, me pidió que yo lo acompañara y realmente aquello yo no sé lo que era la guerra, pero aquello era muy parecido a la guerra. Hubo unos ciertos acuerdos en lo que yo intervine, en lo que yo podía intervenir que era el tema de las relaciones laborales y no en la cuestión que afectaba al orden público.

Quiero decir que yo me siento solidario con todos y cada uno de los problemas que han tenido todos los gobiernos de los que he formado parte, es decir, que si en un gobierno aunque yo fuera el Ministro de la Gobernación o del Interior hubo un error en la ordenación [ilegible] pues yo también me siento responsable en eso, ahora, buscarme a mí las vueltas... A mí lo que me preocuparía en estos momentos no es estar en esos papeles sino en otros, pero en esos, le aseguro que nada.

No era Ministro de la Gobernación, fíjese que el ministro en funciones ese día era Adolfo Suárez, es decir, resultaría grotesco, resulta grotesco que porque en ese día como las funciones de... [no hay continuidad en la frase] La forma de funcionar del gobierno es que como hay que hacer las cosas desde el territorio nacional, si un ministro se ausentase queda otro en sus funciones, lo cual no tiene demasiada importancia pero llegaríamos a pedir ya desgraciadamente la extradición de Adolfo Suárez. Me encuentra muy tranquilo en relación con ese tema, y me resulta extraño que haya habido esa iniciativa, porque luego, yo como Ministro a la Gobernación y Ministro del Interior, sí que he tenido problemas desgraciadamente con muertos en las calles, y algunos muertos absolutamente... bueno todas las muertes son injustas, pero quiero decir que muertos que no es que estuvieran al frente de ninguna manifestación sino que les cogieron las balas por medio, es decir, si se me hubiera pedido responsabilidad por ello me hubiera parecido a lo mejor injusto pero lo hubiera comprendido. En este caso alguno de los iniciadores me lo tendrán que explicar, pero preocupación, preocupación si estuviera en los papeles de Bárcenas pero en estos papeles.

¹ En la transcripción se ha procurado ser fiel en la medida de lo posible al sonido de la grabación sonora original aún a costa de una menor fluidez en la legibilidad de la respuesta.

Documento 10. Entrevista de M. Goicoechea a Helena Lumbreras para la revista *Vindicación feminista* (Goicoechea, 1976).

EL CINE POLITICO COMO REVULSIVO



Después de varios años de clandestinidad el Colectivo de Cine Clase (C.C.C.) se presenta públicamente en Barcelona.

Os hemos citado para hablaros de nuestro trabajo, cómo lo hacemos y con qué objeto. Elegir este momento para salir de la marginación, siguiendo el ejemplo de las organizaciones obreras, tiene una respuesta: nuestro cine pretende ser vehículo de expresión de la clase trabajadora y si esta se expone públicamente dando a conocer sus luchas, nosotros tenemos que correr idéntica suerte...

Así de llana y directa se expresaba ante la prensa una mujer. Se llama Helena Lumbreras y es la principal portavoz de un grupo de cine que se ha endilgado siete largos y oscuros años con la vista clavada en el objetivo de la cámara en el intento de grabar la realidad socio-política. Tal grabación persiguió reflejar fielmente, en un trabajo fundamental dialéctico, esa realidad y sobre todo transformarla. Pero no era yo sola —explica— éramos muchas las que, encerrados en los sótanos de la oposición, luchábamos contra el franquismo desde nuestros respectivos frentes.

Y el frente de este colectivo de trabajo era un tipo de cine que ofrecía una alternativa revolucionaria a la concepción burguesa del arte cinematográfico, en base a estos presupuestos: trabajo colectivo, y de clase. Este colectivo *cuaña* porque todos los miembros que en él intervinieron están considerados igualmente. Todos son trabajadores asalariados, intelectuales o manuales. Es de clase porque se pone al servicio de la lucha de clases. Entre su *nómina* figuran obreros del campo y la ciudad, cineastas, pintores, grafistas, cantantes, sociólogos e historiadores. Los integrantes del grupo varían según la película en gestión. El núcleo permanente lo forman Helena y su compañero Mariano Lisa. La rotatividad de sus miembros evita que el colectivo caiga en el «aristocratismo» intelectual, la rigidez, el dogmatismo incluso.

DINAMITERA DEL CINE

—Helena, cuéntame cómo te has metido en este berenjenal del cine militante con lo cómodo que te hubiera sido «conformarte» con ser script, montadora o incluso maquilladora, mucho más femenino.

—Es que desde pequeña padecí dos obsesiones: la obstinación y el incordio. Disfrutaba pensando en el día que pudiese matricularme en la Escuela de Cinematografía y Teatro de Madrid con el retorcido propósito de trabajar más tarde y así quitarle un puesto de trabajo al hombre. La segunda obsesión me condujo a optar por un cine muy poco galante y placentero y decidí utilizar la cámara como arma de divulgación, de agitación y movilización. Así de entretenido...

Todo comenzó para esta empecinada señora con un viaje a Italia al ganar una beca del gobierno italiano, que la llevó hasta el Centro *Sperimentale di Cinematografia* de Roma. Trabaja en la RAI —televisión italiana— como realizadora y guionista. Esta española de Cuenca fue ayudante de realización de Fellini, Rosi, Pontecorvo y Pasolini, con quien le unía buena amistad. Esto sucedía en el 68 y en el 70 se cuelga la cámara sobre sus frágiles hombros y aterrizó en Barcelona porque pensó que *mi sitio estaba aquí, donde las organizaciones de oposición se encontraban en la más impune ilegalidad, con el firme propósito de utilizar el cine como instrumento muy eficaz en la lucha.*

—¿Cuál es la filmografía del Colectivo hasta la fecha?

—El grupo ha hecho tres películas y tiene otra en preparación. La primera tiene entidad propia y las otras dos integran una trilogía sobre el movimiento obrero. «El cuarto Poder» fue el primer film. Trata de la información tergiversada que el fascismo y la burguesía ofrecen a través de sus órganos de expresión en abierta contradicción con los análisis que de los mismos hechos hace la clase obrera desde su propia prensa.

LO QUE CUESTA UNA TRILOGIA

—¿Cómo financiáis vuestro cine desde el momento que no pertenecéis a ningún partido político o grupo?

—Este es uno de nuestros falones de Aquiles. Al habernos automarginado conscientemente nos ha sido muy difícil costear y comercializar nuestro cine. Trabajamos en otros campos para pagar las películas que sólo esporádicamente pueden ser amortizadas. También se han vendido algunas a televisiones extranjeras. Por ejemplo, con los ahorros que yo tenía de mi trabajo en la RAI y la ayuda de Pasolini pudo hacerse «El Cuarto Poder». Ahora bien, para lograr sacar adelante el resto, las dos partes de la trilogía, nos hemos visto con el agua al cuello.

—¿Cuántas barreras de obstáculos has superado, cuántos trabucazos y golpes bajos has tenido que encajar por el hecho de ser mujer en una profesión considerada como coto cerrado para hombres «brillantes»?

—Mi condición femenina no me ha supuesto solventar problemas espectaculares como en otras profesiones. Si ha habido un cierto arrinconamiento, cierto velado rechazo con mis compañeros de estudio primero y luego con los compañeros de trabajo. Enfrentamientos abiertos, no. Lo que sí es cierto es que en Roma me «chupé» los trabajos más ingratos y a fuerza de tesón y azúcar a todo dios «illegué» a ayudante de dirección. El formar parte de un colectivo con planteamientos igualitarios, corporativos y democráticos seguramente me ha librado de muchas servidumbres y mutilaciones de estar enrolada en el engranaje del cine comercial.

De la trilogía citada han visto la luz dos películas. Una trata sobre la situación actual del campesinado español realizada por los mismos campesinos que sufren la explotación capitalista. *El campo es del hombre*, se titula. La tercera parte *O todos o ninguno* es la lucha organizada dentro de las fábricas, es la historia de la huelga de *Lafors*, que sacudió durante más de 16 días la comarca barcelonesa del Baix Llobregat arrastrando a la lucha y al paro a unos 100.000 obreros del Metal. También han intervenido los obreros afectados.

LA MUJER, ES CLASE «MOVIL»

—¿Qué intervención tuvieron las mujeres de los obreros de *Lafors* en aquel duro conflicto? Los que han visto la obra vislumbran un comportamiento en cierto modo pionero al incorporarse y participar en la lucha de clase. A partir de ahí las mujeres de *Motor Ibérica* pudieron tomar el relevo meses más tarde.

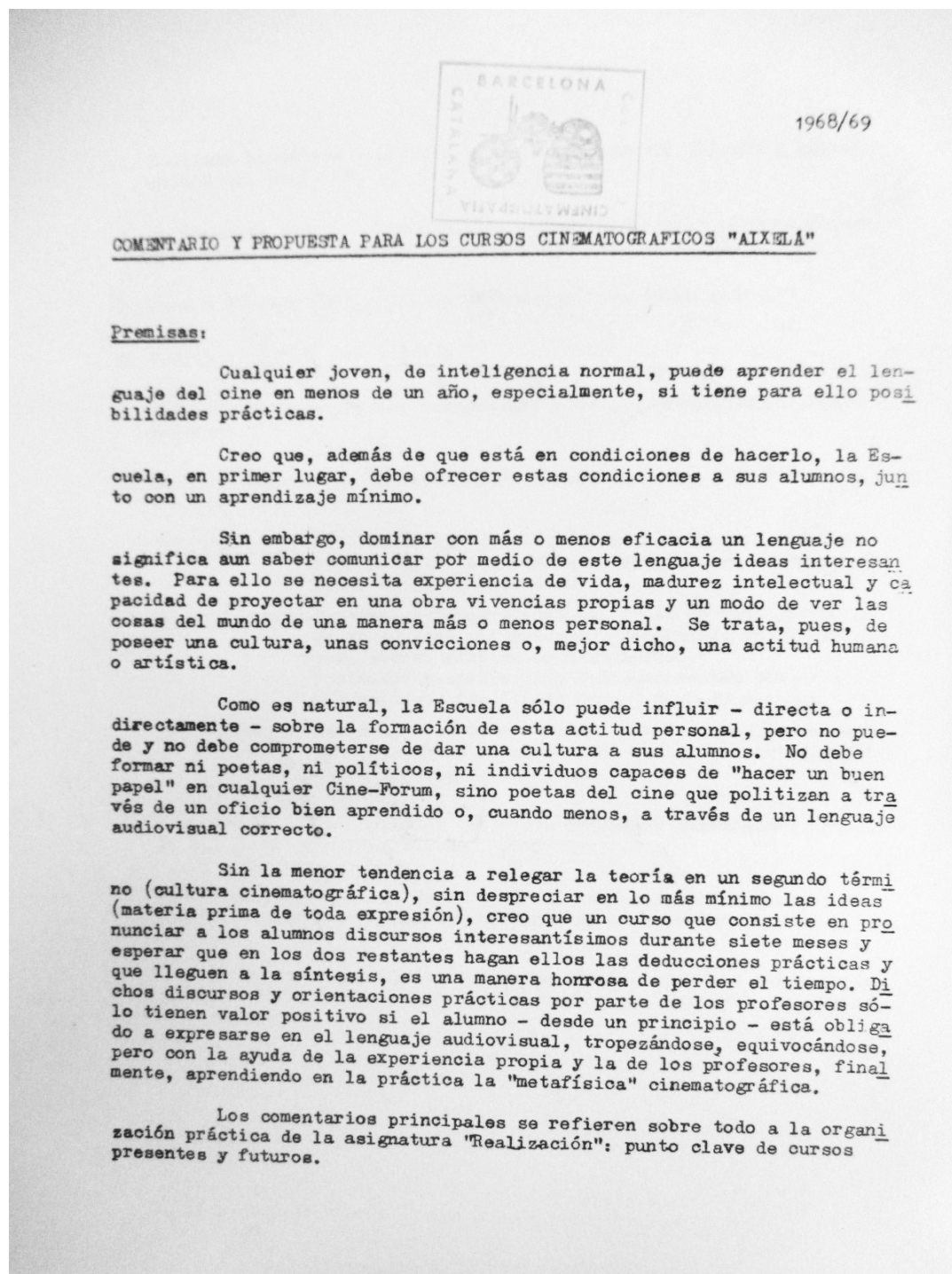
—La actuación de las mujeres fue inusitada, importantísima y decisiva en muchos aspectos. Ten en cuenta que la mayoría no eran obreras en activo sino guardianas de su casa. La incorporación a la lucha de sus maridos hizo posible su extensión, su impulso. Fueron rincón por rincón afeando y denunciando la conducta de los esquiroleros y animando a los obreros a resistir. Cuando la lucha decaló ellas aceptaron y asumieron el protagonismo activo. He tenido gran interés en destacar en esta película la relevancia de la movilización y resistencia de una clase, la mujer, que había servido solamente hasta entonces frenar las luchas de los hombres. Te vuelvo a repetir que su mérito deriva de que no eran mujeres asalariadas.

—¿Son conscientes los obreros que han participado en las películas del poder revulsivo, didáctico y de agitación de este sistema de expresión de masas?

—Desde luego. La clase obrera, tanto industrial como campesina, al reconocerse en estos films es la primera interesada en su difusión. De momento el movimiento obrero tiene demasiados problemas como para financiarlo. Todo el grupo ponemos las condiciones para que a medida que la situación se vuelva más favorable sea la misma clase obrera quien costee su cine y haga posible una mayor agilidad de producción.

M. GOICOECHEA

Documento 11. Archivo de la Filmoteca de Catalunya. Comentario y propuesta para los cursos cinematográficos 'Aixelà'. Curso 1968/1969.



Premisas:

Cualquier joven, de inteligencia normal, puede aprender el lenguaje del cine en menos de un año, especialmente, si tiene para ello posibilidades prácticas.

Creo que, además de que está en condiciones de hacerlo, la Escuela, en primer lugar, debe ofrecer estas condiciones a sus alumnos, junto con un aprendizaje mínimo.

Sin embargo, dominar con más o menos eficacia un lenguaje no significa aun saber comunicar por medio de este lenguaje ideas interesantes. Para ello se necesita experiencia de vida, madurez intelectual y capacidad de proyectar en una obra vivencias propias y un modo de ver las cosas del mundo de una manera más o menos personal. Se trata, pues, de poseer una cultura, unas convicciones o, mejor dicho, una actitud humana o artística.

Como es natural, la Escuela sólo puede influir - directa o indirectamente - sobre la formación de esta actitud personal, pero no puede y no debe comprometerse de dar una cultura a sus alumnos. No debe formar ni poetas, ni políticos, ni individuos capaces de "hacer un buen papel" en cualquier Cine-Forum, sino poetas del cine que politizan a través de un oficio bien aprendido o, cuando menos, a través de un lenguaje audiovisual correcto.

Sin la menor tendencia a relegar la teoría en un segundo término (cultura cinematográfica), sin despreciar en lo más mínimo las ideas (materia prima de toda expresión), creo que un curso que consiste en pronunciar a los alumnos discursos interesantísimos durante siete meses y esperar que en los dos restantes hagan ellos las deducciones prácticas y que lleguen a la síntesis, es una manera homrosa de perder el tiempo. Dichos discursos y orientaciones prácticas por parte de los profesores sólo tienen valor positivo si el alumno - desde un principio - está obligado a expresarse en el lenguaje audiovisual, tropezándose, equivocándose, pero con la ayuda de la experiencia propia y la de los profesores, finalmente, aprendiendo en la práctica la "metafísica" cinematográfica.

Los comentarios principales se refieren sobre todo a la organización práctica de la asignatura "Realización": punto clave de cursos presentes y futuros.

1er CURSO

1. Panorama histórico y estudio de nuestro tiempo. Cultura y civilización del siglo XX.
2. El lenguaje visual. Las escuelas principales de la pintura figurativa (análisis de composición, iluminación, temática).
3. Arte y técnica fotográfica y cinematográfica ("los medios").
4. Teoría y técnica del montaje.
5. Análisis de la expresión audiovisual y de los medios de información modernos.
6. Nociones básicas de la realización cinematográfica ("de la idea a la tesis").

1er trimestre: Estudio fotográfico (individual). Descripción representativa de un ambiente en que vive o conoce bien, en 20-25 encuadres.

2º trimestre: 2 estudios fotográficos (el 1º es de tema libre, el 2º es de tema obligatorio), realizados en diapositivas, sonido grabado en magnetofon. Presentar planificación y documentación completa de una película (de fin de curso) de 5-10 minutos.

3er trimestre: Película realizada en mudo, pero acompañada de banda sonora grabada en magnetofon (ruido ambiental, música, o narrador). En grupo.

7. Dramaturgia de la expresión (análisis crítico y elaboración práctica del guión cinematográfico). Nociones.
8. 25 proyecciones para la ilustración de las asignaturas (aparte de los "clásicos", la mitad son cortometrajes representativos).

En su mayor parte, las clases de "Realización" se componen de discusiones dirigidas por el profesor, acerca de los temas propuestos por los alumnos.

3.-

2º CURSO

1. El lenguaje cinematográfico.
2. Cinedramaturgia. El guión. Los géneros cinematográficos.
3. Técnica de cine (Óptica, sensitometría, color y laboratorio;
Sonido y sonorización, montaje musical;
Decoración y ambientación;
Interpretación;
Organización industrial, producción)
4. Análisis de la puesta en escena y los estilos cinematográficos.
5. Historia de las teorías estéticas.
6. Panorama histórico y estudio de nuestro tiempo. Cultura y civilización del siglo XX.
7. Las bases de la realización cinematográfica.
1er semestre: Realización en grupo de una película sonorizada de 10-15 minutos (adaptación literaria).
2º semestre: Id. de tema libre, con sonorización completa.
8. 25 proyecciones para la ilustración de las asignaturas (preferiblemente cortos).

3er CURSO

Diversas especializaciones: documental,
divulgación científica,
arte,
medicina,
animación,
etc.

Barcelona, 25 de agosto 1968.

A. Boglár

Listado de películas seleccionadas en las muestras de análisis

GRUPO DE MADRID:

Título: ***Patiño***

Año: 1971

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 22 min.

Realización: Grupo de Madrid

Sinopsis: Película de no ficción sobre el asesinato del obrero Pedro Patiño.

Título: ***Presos***

Nombre oficial en Francia: *Prisons*

Año: 1972

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 12 min.

Realización: Grupo de Madrid

Producción: CISE

Montaje: Brigitte Dornès

Sinopsis: Cortometraje construido principalmente desde el trabajo con fotografías y dedicado a los presos políticos de las cárceles españolas.

Título: ***Universidad 71-72***

Año: 1972

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 20 min.

Realización: Grupo de Madrid

Sinopsis: Película cuyo centro de atención principal son las luchas estudiantiles llevadas a cabo en la ciudad de Madrid durante ese conflictivo curso.

Título: ***Proceso 1001***

Año: 1973

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 24 min.

Realización: Grupo de Madrid

Producción: CISE

Sinopsis: Documental dedicado al conocido como Proceso 1001.

Título: ***La lucha obrera en España***

Año: 1974

Formato: 16 mm., color.

Duración: 25 min.

Realización: Grupo de Madrid

Sinopsis: La lucha obrera sirve como elemento que da unidad a la película. Se incluyen las filmaciones de los condenados en el Proceso 1001 realizadas en el interior de la cárcel de Carabanchel.

TINO CALABUIG:

Título: ***La ciudad es nuestra***

Año: 1975

Formato: 16 mm., color y blanco y negro.

Duración: 55 min.

Realización: Tino Calabuig

Cámara: Miguel Ángel Córdor

Sonido directo: J.M. Guajardo

Voz over: Rosa María Escudero

Música original: Luis Marín (cante), Juan Antonio Muñoz (guitarra)

Foto fija: María Miró

Listado de miembros de asociaciones vecinales que intervienen en el film: Ildefonso Sánchez (El Pozo), José Durán (El Pozo), Mercedes Varas (El Pozo), Pascual. M. Angel (El Pozo), Juan José Méndez (El Pozo), Juan Yarnoz (El Pilar), Belén Martínez (El Pilar), José Alarcón (El Pilar), Fidel Revilla (El Pilar), Ernesto Garrido (El Pilar), Pedro Pérez (San Pedro), Félix López Rey (Orcasitas), Fernando Galindo (San Blas), Jesús Sánchez (Orcasitas), Antonio Tamaral (Orcasitas), José María Riojo (Leganés), José M Villanueva (Villarosa), Angel García García (Progreso).

Sinopsis: Documental sobre el desarrollo urbano y el movimiento vecinal de la ciudad de Madrid.

COLECTIVO DE CINE DE MADRID:

Título: ***Raimon***

Año: 1976

Formato: 16 mm., color.

Duración: 8 min.

Realización: Colectivo de Cine de Madrid.

Sinopsis: Filmación del multitudinario concierto de Raimon en el Pabellón de los Deportes del Real Madrid que se alterna con otras imágenes relacionadas con la represión.

Título: ***Vitoria***

Año: 1976

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 21 min.

Realización: Colectivo de Cine de Madrid.

Sinopsis: Película sobre la masacre de Vitoria de 1976 que terminó con 5 obreros muertos a consecuencia de una violenta represión policial. El film incluye filmaciones posteriores a estos hechos, como la celebración del entierro, y se entrevistan además a testigos de los sucesos y a familiares de los fallecidos.

Título: ***Amnistía y libertad***

Año: 1976

Formato: 16 mm., color.

Duración: 34 min.

Producción y realización: Colectivo de Cine de Madrid

Sinopsis: Documental que aborda diversos focos de movilización social y sucesos sociales y políticos. En ella se incluye, entre otras cuestiones, una entrevista al líder sindical de Comisiones Obreras, Marcelino Camacho, y filmaciones la primera manifestación autorizada en Madrid en 1976.

Título: ***Voces para unir, compartir, construir***

Año: 1976

Formato: 16 mm., color.

Duración: 13 min.

Realización: Colectivo de Cine de Madrid.

Sinopsis: Cortometraje de no ficción centrado en el Día de la Cultura de Gijón de 1976 que se alterna con otras filmaciones, entre ellas las de los presos del 1001 en la cárcel de Carabanchel y de la líder comunista, Dolores Ibárruri, en el exilio.

Título: ***Hasta siempre en la libertad***

Año: 1977

Formato: 16mm. Color

Duración: 30 min.

Realización: Colectivo de Cine de Madrid.

Sinopsis: Película sobre el asesinato de los abogados laboristas de Atocha en 1977. El film incluye también diversas movilizaciones, actos de 'nostálgicos' del franquismo y la filmación del interior del despacho donde se produjo el atentado en el que todavía son visibles los cruentos efectos del mismo. Se muestran escenas del Colegio de abogados donde se colocó la capilla ardiente y la multitudinaria procesión ciudadana de su funeral en la que participaron miles de personas.

HELENA LUMBRERAS Y COLECTIVO DE CINE DE CLASE:

Título: ***Spagna '68 (El hoy es malo, pero mañana es mío).***

Año: 1968

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 27 min.

Realización: Helena Lumbreras.

Producción: UNITELEFILM

Nacionalidad: Italia

Sinopsis: Este documental fue producido por la sociedad cinematográfica del PCI y aborda alguno de los principales focos de subversión contra el régimen franquista como el movimiento estudiantil, el asociacionismo obrero, los presos políticos, los focos disidentes en el interior de la Iglesia católica española, etc...

Título: ***El cuarto poder***

Año: 1970

Formato: 16 mm., color.

Duración: 37 min.

Realización: Helena Lumbreras y Llorenç Soler.

Sinopsis: Documental sobre la prensa y la manipulación informativa en España, evidenciando la existencia de diferentes grupos de poder dentro del régimen franquista que poseen intereses diversos, a veces enfrentados, y utilizan la prensa al servicio de los mismos.

Título: ***El campo para el hombre***

Año: 1973-1975

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 48 min.

Realización: Colectivo de Cine de Clase

Sinopsis: Análisis de los problemas de los trabajadores y las trabajadoras del campo confrontando dos modelos en los extremos, los minifundios gallegos y los latifundios del sur de España.

Título: ***O todos o ninguno***

Año: 1975-1976

Formato: 16 mm., color.

Duración: 42 min.

Realización: Colectivo de Cine de Clase

Montaje: Anastasi Rinos

Sinopsis: Documental sobre la huelga de la empresa siderúrgica Laforsa.

Título: *Primer aniversario de la muerte de Txiki en Cerdanyola*

Año: 1976

Formato: 16 mm.

Duración: 6 min.

Realización: Colectivo de Cine de Clase

Producción: Asociación de expresos políticos

Sinopsis: Acto de celebración del primer aniversario del fusilamiento de Txiki, militante de ETA ejecutado por el régimen de Franco.

Título: *A la vuelta del grito*

Año: 1976-1978

Formato: 16 mm., color.

Duración: 40 min.

Producción: Colectivo de Cine de Clase

Responsables: Helena Lumbreras y Mariano Lisa

Rodaje: Fernando Allue, Iñaki Astiarraga, Jesús Clemente, Quique Cosgaya, Sito Lasa, Pilar Mata, Rodolfo Pastor, Anna Sbordinini, Isabel Villena.

Montaje: Rori Sáinz de Rozas

Temas musicales: Bernardo Fuster, Luis Mendo, Xosé Mario Branco

Grafismo: El Cubri.

Sinopsis: La película surge de la posibilidad de testimoniar una serie de ocupaciones de fábricas que se estaban produciendo. Los créditos indican la intervención de obreras y obreros de diversas empresas de Barcelona, Sevilla y Vizcaya.

ANTONI PADRÓS:

Título: *Alice has discovered the napalm bomb*

Año: 1968-1969

Formato: 8 mm., color.

Duración: 25 min.

Realización, guion, montaje y producción: Antoni Padrós.

Intérpretes: Pilu Puigmartí, Jaume Royo, Enric Ramos y Toni Martínez.

Cámara: Manuel Castro.

Sinopsis: 'Alicia nace en un país que está muerto. Más tarde su inocencia se verá manipulada por las ideologías del momento. Será violada y abandonada sobre la bandera americana, que representa sin lugar a dudas los más altos valores de la nación' (Recuperada el 1 de diciembre de 2015 de <http://www.tonipadros.com/>).

Título: *Dafnis y Cloe.*

Año: 1969

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 23 min.

Realización, guion, montaje y producción: Antoni Padrós.

Intérpretes: Rosa Morata y Toni Martínez.

Cámara: Marcel Villier.

Sinopsis: Película en la que se retrata de manera arquetípica a dos jóvenes que mantienen una heterodoxa relación marcada por la fascinación hacia iconos extranjeros engullidos todos ellos por la sociedad de consumo, mortificaciones que remiten paródicamente a la religión, prácticas de pareja sadomasoquistas... Finalmente se dan cuenta de que la única salida que les queda quizá sea la anarquía.

Título: ***Pim, pam, pum, revolución.***

Año: 1969-1970

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 22 min.

Realización, guion, montaje y producción: Antoni Padrós.

Intérpretes: Rosa Morata, Jordi Batiste y Marcel Villier.

Cámara: Marcel Villier y Antoni Padrós.

Sinopsis: Una joven que pone paródicamente en escena las contradicciones que derivan de proceder de la alta burguesía y pertenecer, de forma impostada, al activismo político de la época, decide irse a Alemania y abandonar a su pareja, que finalmente ha sido vencido por la 'podrida estética'.

Título: ***Ice Cream.***

Año: 1970

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 10 min.

Realización, guion, montaje y producción: Antoni Padrós.

Intérpretes: Rosa Morata e Hiriám Abid.

Fotografía: Marcel Villier.

Sinopsis: Ritual erótico que parte de un poema previo que había compuesto Antoni Padrós en el que el acto cotidiano de tomar un helado se convierte en una velada alusión a la felación.

Título: ***Swedenborg.***

Año: 1971

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 42 min.

Realización, guion, montaje y producción: Antoni Padrós.

Intérpretes: Rosa Morata e Hiriám Abid.

Cámara: Llorenç Soler.

Montaje musical: Carlos Gusi y Antoni Padrós.

Sinopsis: Una relación sentimental en estado de descomposición termina con la castración del hombre por parte de la protagonista.

Título: ***¿Qué hay para cenar querida?***

Año: 1971-1972

Formato: 16 mm., Dupont (caducado), blanco y negro.

Duración: 25 min.

Realización, guion, montaje y producción: Antoni Padrós.

Intérpretes: Rosa Morata, Francesc S. Pascal, Josep Ribal y Xavi Padrós.

Director de Fotografía: Marcel Villier y Antoni Padrós.

Sinopsis: Las represiones familiares y la tiranía del débil mostradas a través del vínculo entre dos hermanos en el que más frágil vampiriza a la más fuerte.

Título: ***Els Porcs.***

Año: 1972

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 15 min.

Realización, fotografía, guion, montaje y producción: Antoni Padrós.

Intérpretes: Rosa Morata y la 'Troupe del Vallés'

Sinopsis: Partiendo de una noticia que informa sobre un estudiante estadounidense que fue castigado a estar tres horas en una pocilga para que aprendiese a diferenciar entre un cerdo y un policía, Antoni Padrós rueda este divertimento en el que los miembros de la 'Troupe del Vallés' comienzan a contar cerdos mientras una corista intenta escapar sin éxito de su masculinidad desbordada.

Título: ***Lock-out.***

Año: 1973

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 130 min.

Realización: Antoni Padrós.

Intérpretes: Rosa Morata, Marta Vives, Rita Cemeli, Walter Cots, Paco Caja, Fernando Huici, Enrique Ibáñez, Jesús Garay, Miguel Tristán.

Cámara: Carlos Gusi.

Guion: Antoni Padrós y Fernando Huici.

Montaje: Miguel Bonastre.

Grabación musical: José Fiestas.

Foto-Fija: José Ribal.

Música: Luis Rambla y Antoni Padrós.

Tema musical: 'Cada día al despertar' de Luis Rambla. Luis Rambla (piano), José Borrás (saxo tenor), Francesc Tudo (flauta), Esteve Domingo (trombón), Rosa Morata (cantante).

Sinopsis: Un grupo de activistas decide desvincularse de la sociedad de consumo e irse a vivir a un vertedero. Pero, dándose cuenta de que es imposible vivir al margen

de las dinámicas del mercado intentan reintegrarse en la vida burguesa que habían dejado atrás.

Título: ***Shirley Temple Story.***

Año: 1975-1976

Formato: 16 mm., blanco y negro.

Duración: 226 min.

Realización: Antoni Padrós

Producida por: Antoni Padrós, Edmond Orts.

Idea original: Antoni Padrós.

Guion: Antoni Padrós y Fernando Huici.

Intérpretes: Rosa Morata, Dolors Duocastella, Monse Fontnova, Carmen Rambla, Paco Caja, Jesús Garay, Lluís Rambla, Gloria González, Marta Vives, Walter Cots, Anna Alsamora, Josep Molins, Montse Cardús, Joaquin Gandara, Francesc Tudo, Ludwig Wangüemert, Jordi Figueras, Pere Carreras, María Balletbó, Montse Prunes, Albert López, Xavier Gusi, Bassam Kanaan, Xavi Espona, Jaume Fontanals, Toni Freixa, Enrique Carbó, Maruja Rambla, Feliu Formosa, Marisa Josa, Enric Majó, Teresa Devant, Josep M^a Casanovas, Montse Piza, Pau Monterde, Helena Vila, Trini Codina, Marcos Ordoñez, Dalia Soriguera.

Tema musical principal: *El Mago de Oz*. Música: Jordi Figueras. Letra: Antoni Padrós. Cantante: Jordi Figueras.

Sonido directo: Jordi Figueras, Toni Torné, Pep Alas.

Foto fija: María Balletbo, Pere Carreras.

Grafismo: Isidro Manils.

Ayudante Producción: Manolo Lombardero, Antoni Verdaguer.

Mezcla: Sonoblock

Montaje: José M^a Aragones, Luis José Guibert.

Cámara y fotografía: Josep Gusi.

Sinopsis: Después de escuchar por la radio la noticia de que la protagonista de la película *El Mago de Oz* será Judy Garland, Shirley Temple emprende su camino hacia *el país de Esmeralda* al encuentro del Mago de Oz para que arregle esta injusta situación.

